MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 07206 891 9

Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of Toronto

http://www.archive.org/details/populrevortr04ks

Populäre Vorträge

über

Bildung und Begründung

eines

musikalischen Urtheils

mit erläuternden Beispielen

von

Hermann Küster,

Königl. Musikdirektor und Professor.

IV. Cyklus.

Das Ideal des Tonkünstlers.

Leipzig,

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel.

1877.

Das

Ideal des Tonkünstlers.

Sechs populäre Vorträge

mit erläuternden Beispielen

von

Hermann Küster,

Königl. Musikdirektor und Professor.

Leipzig,

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel.

1877.

That soll dem Urtheil,
Urtheil der That zum Leben helfen.

Goethe.

Das Recht der Uebersetzung wird vorbehalten.

Vorwort.

Andauernde Krankheit hat das Erscheinen dieses letzten Cyklus meiner Vorträge verzögert. Indem ich ihn der Oeffentlichkeit übergebe, kann ich nicht umhin, für das Wohlwollen zu danken, mit dem die drei ersten Cyklen von dem Publikum aufgenommen und von der Kritik beurtheilt worden sind. Es sollte mich freuen, wenn das Ganze dazu beitragen könnte, jungen Musikern ihren Bildungsgang zu erleichtern und jedem Gebildeten eine Richtschnur an die Hand zu geben, mittelst welcher er die Erscheinungen auf dem weiten Gebiete der musikalischen Litteratur nach ihrem wahren Kunstwerthe zu beurtheilen vermag.

Der Verfasser.

Inhaltsverzeichniss.

Erster Vortrag.

Die Idee des Schönen und das Ideal des Kunstschönen.

Seite

Idee 1
Idee des Schönen 2
Ideal 2
Idol 3
Ideal des Kunst-Schönen 3
Das Kunstwahre. 3
Das Kunstwerk 4
Skizze. Ausführung 5
Das passive Genie 6
Das aktive (produktive) Genie. 6
Das Talent 6
Die verschiedene künstlerische Individualität 6
Die Möglichkeit der objektiven Gültigkeit des an sich subjektiven Ideals 6
Die Idealbildung unter Einfluss
a. der Religion 7
b. der Natur 9
c. der Menschenwelt 11
d. des Menschen als Einzelwesen 14
Das Kunstideal in Verbindung mit dem Lebensideal 16
Die Kunstepochen 17
Die charakteristische Färbung des Ideals 18
Klassicität eines Kunstwerkes 18
Künstlerische Grösse 18

Zweiter Vortrag.

Das Ideal des Musikalisch-Schönen.

Definition 19
Unterschied von Kunstgeist und Ideal 19
Künstlerische Reife für das Entstehen des Ideals 20
Wechselseitige Einwirkung von Talent und Ideal 20

Seite

Bildung des Talentes unter Einfluss
a. des Musikalisch-Vorhandenen 20
b. der Kunstlehre 21
c. der Art und der Vollkommenheit der Tonwerkzeuge 21
Die Schönheit der Form verbunden mit der Schönheit des Inhalts . 23
Die Schönheit der Empfindung 23
Die eigene Empfindung . . . als Inhalt 24
Die Empfindung eines Andern als Inhalt 24
Die Schönheit der Form 26
Analyse der Marcia funebre aus Beethoven's Sinfonia eroica 26
Tondichtung 33
Das Romantisch-Poëtische 34
Die Ahnung 34
Die Vision 35
Legende, Mythe, Aberglaube 36
Die Verklärung 38
Reinheit des Stils 39
Stadien des Bildungsganges des Künstlers von den ersten Studien bis zur künstlerischen Neugeburt 39
Originalität 40
Wechselwirkung der Bildung von Kunstgeist und Ideal 40
Das Ideal der klassischen Meister und seine Einwirkung auf den Stil der bedeutendsten Kunstgattungen 40
Palestrina und die Kirchenmusik 40
Händel und das Oratorium 41
Seb. Bach und die Composition für Orgel, die Kirchencantate und die Passionsmusik 43
Gluck und die grosse heroische Oper 45
Jos. Haydn und die Sinfonie wie das Streichquartett 46
Mozart in seiner Allseitigkeit und die romantische und komische Oper 48
Beethoven und die Instrumentalmusik mit poëtischem Inhalt . . . 50
Der feine Geschmack 53. 160
Edle Volksthümlichkeit 53

Dritter Vortrag.

Die weltliche Musik und die Oper.

Die Cantate 56
Die Oper 57
Berechtigung derselben als Kunstwerk 57
Das Musikalisch-Dramatische in der ersten Scene aus Mozart's „Don Juan“ 57
Die Dichtung des Operntextes 71
Geschichtlicher Ueberblick 74
Entstehen, Fort- und Rückschritt der Entwicklung 74
Gluck's Reform 75

Seite
Mozart 77
Méhul, Cherubini, Spontini, Beethoven 77
Rossini 78
C. M. v. Weber 78
Spohr 79
Boieldieu 79
Auber 79
Meyerbeer 79
Richard Wagner 80
Beurtheilung 82

Vierter Vortrag.

Die geistliche Musik und das Oratorium.

Die geistliche Musik 84
Die geistliche Cantate 56. 84
Das Oratorium 84
Unterschied der Handlung im Oratorium und in der Oper 85
Einzelgesang und Chor 85
Der Text des Oratoriums 86
Charakteristische Auffassung des Gegenstandes 87
Die Musik des Oratoriums 87
Der Stil desselben 88
Händel's Oratorium „Joseph“ und Méhul's Oper „Joseph in Aegypten“ miteinander verglichen 89
Händel's „Samson“ als Muster eines dramatisch-lyrischen Oratoriums. 95
Händel's „Messias“ als Muster eines vorwaltend lyrischen Oratoriums. 96
Das episch-lyrische Oratorium 107
Seb. Bach's Passionsmusiken und Mendelssohn's „Paulus“ 106
Geschichtlicher Ueberblick der Entwicklung des Oratoriums 97
Filippo da Neri 97
Emilio del Cavaliere 98
Scarlatti 98
Heinrich Schütz 98
Händel 99
Seb. Bach 100
Graun 101
Hasse 102
Stölzl. Telemann 102
Emanuel Bach 102
Rolle, Schicht, A. P. Schulze, Naumann 103
Mozart 103
Jos. Haydn 104
Beethoven 105
Seyfried, Neukomm, Zelter, B. Klein, F. Schneider, Löwe, Rungenhagen 105

Seite
Die deutschen Musikfeste 105
Spohr 106
Mendelssohn-Bartholdy 106
R. Schumann 108

Fünfter Vortrag.

Die Kirchenmusik.

Ideal der Kirchenmusik 109
Die Musik eine christliche Kunst 110
Der kirchliche Ritus 111
Anforderung der Kunst und der idealen Kirche 111
Eigenthümlichkeit der verschiedenen Gemeinden 111
Der Einfluss der fortschreitenden Zeit auf die Kirchenmusik. . . . 112
Erinnerung und Gewohnheit 112
Reform der Kirchenmusik in Luther's Sinne 113
Dreifache Gelegenheit zum Antheil der Musik am Cultus 114
Unterschied der geistlichen von der Kirchenmusik 114
Haupteigenschaft der Kirchenmusik 114
Schranken der Kirchencomposition 115
Die alten Kirchentonarten 116
Die Polyphonie 117
Der mehr als vierstimmige Satz 118
Kirchliche Gesangsmusik 118
Kirchliche Instrumentalmusik 119
Orgel. Posaune. Orchester 120
Formen der Kirchenmusik 120
Das Präludium a. in Liedform 120
b. in thematischer Form 120
c. in der Form des figurirten Chorals. 121
Die Antiphonie. Intonation und Responsorium. 121
Der Choral 122
Das Zwischenspiel 123
Der Gemeindegesang 123
Die Begleitung des Chorals 124
Der Spruch, die Motette, der Psalm 125
Die Messe 125
Das Agnus Dei aus Beethoven's D dur-Messe 125
Die liturgische Andacht 127
Das Postludium 128
Inhalt der Kirchenmusik 128
Geschichtlich besonders hervorragende Kirchencomponisten 128
Palestrina 128
Joh. Gabrieli 130
Hasler, Lotti, Allegri, Orlandus Lassus 131

Seite
Leonardo Leo, Durante 131
Johann Walter 131
Claude Goudimel 132
Melchior Franck 132
J. v. Burgh. Joh. Eccard 132
Hammerschmidt. Crüger 132
Ahle 133
Prätorius 133
Seb. Bach 133
Händel 134
Homilius 135
Mozart 135
Michael Haydn 136
Cherubini 136
Bernhard Klein 136
Mendelssohn 136
Ed. Grell 138

Sechster Vortrag.

Die Grade der Vollkommenheit eines Tonwerkes, die Selbstkritik des Musikers und der Einfluss der Musik auf ethische Bildung.

Vollkommenheit eines Tonstücks 140
Nothwendigkeit des Vorhandenseins der wesentlichen Eigenschaften . 141
Vollendete und skizzenhafte Ausführung 141
Zusammenwirken aller musikalischen Faktoren 141
Das Zurücktreten einzelner derselben
a. der Eurhythmie 142
b. der melodischen und harmonischen Erfindung 143
c. des charakteristischen Ausdruckes 144
d. der richtigen Behandlung der Sprache bei Gesangstücken . . 145
Das Hervortreten einzelner Faktoren
a. der Melodie und Harmonie 146
α. der Melodie allein 148
β. der Harmonie allein 148
b. der Charakteristik 149
c. der Rhythmik 149
Ganz unvollkommene Compositionen 150
Der Stil des Componisten 150
Die Manier 151
Das Mustergültige 151
Selbstkritik des Künstlers 151
Nothwendigkeit und Beschränkung der Feile 152

Seite
Die Veröffentlichung des Werkes 153
Urtheil des Publikums 154
Die öffentliche Kritik 155
Grösse und Festigkeit des künstlerischen Charakters 18. 155
Ethische Einwirkung der Musik 156
Einwirkung auf den Ausübenden 156
Das Zusammentreten Mehrerer zu harmonischem Miteinanderwirken. 156
Möglichst vollkommene Ausführung eines Tonstückes 157
Gefahr mittelmässiger Leistung 157
Genügendes Verständniss des Tonstückes 157
Geistiges Erfassen der Kunst 157
Einwirkung auf den Zuhörer 158
Auswahl von Tonstücken 160

Erster Vortrag.

Die Idee des Schönen und das Ideal des Kunstschönen.

Es ist wohl eine ziemlich allgemein bekannte Thatsache, dass gerade die Künstler von Fach und namentlich die Musiker die Werke ihrer Kunstgenossen so oft absprechend beurtheilen. Händel konnte sich z. B. mit Gluck's Musik gar nicht befreunden. „Sein Koch", so soll er sich geäussert haben, „verstände mehr vom Contrapunkt als Gluck." Zelter schalt auf Spontini's Musik; Spohr hatte viel an C. M. v. Weber's Compositionen auszusetzen; Weber schrieb tadelnde Recensionen über Beethoven u. s. w. Ein niederer Beweggrund mag hierbei wohl selten vorwalten. Meistens wird der Maassstab bestimmend gewesen sein, den der Künstler, bewusst oder unbewusst, je nach seiner Eigenthümlichkeit, seinem Bildungsgange und seiner so gewonnenen Kunstanschauung und Geschmacksbildung an ein Kunstwerk anzulegen gewohnt wurde. Zu diesem Maassstabe in höchster Potenz gelangt er zufolge seines Ideals. Da es aber selbst subjektiv ist, kann es ihn auch nur zu subjektivem Urtheile führen. Es nähert sich jedoch der Objektivität, wenn sich der Gesichtskreis des Künstlers dahin erweitert, dass er alle beschränkende Einseitigkeit von sich abgestreift hat und das weite Gebiet der Kunst nach allen Richtungen hin klar zu überschauen vermag. Dabei kommt nicht allein das Wesen der Kunst nach Form und Inhalt in Betracht, sondern auch ihr Entwicklungsgang durch die verschiedenen Zeiten und das Eingehen auf das Ideal der epochemachenden Künstler. Wir sehen also, wie sehr es

bei der Bildung eines competenten Urtheils auch auf die Höhe und Reinheit des eignen, wie auf das Erkennen des Ideals Anderer ankommt und so soll denn die Besprechung dieses Ideals den Gegenstand des letzten Cyklus meiner Vorträge bilden. Ehe ich jedoch auf das musikalische Ideal im Speziellen eingehe, wird es nothwendig sein, einiges über die Idee des Schönen und das Ideal des Kunstschönen im Allgemeinen zu sagen.

Unter Idee versteht man das geistige Schauen des Urbildes alles denk- und ahnbar Vollkommensten. Ein solches wird uns in einer Art Hellblick unsrer Seele, indem es in einem Moment der vollen Harmonie aller ihrer Kräfte aus dunkler Ahnung immer klarer hervortritt, bis es zu unserem Bewusstsein gelangt und Eigenthum unserer Vernunft wird. So gewinnen wir einen immer tieferen Einblick in das Wahre, Gute und Schöne; es offenbart sich uns immer mehr und mehr das Reich der Wahrheit, Freiheit und Liebe, und wir stehen zuletzt dort, wohin nach der Schrift „Niemand zukommen kann": vor Gott. Mit der Idee schwingen wir uns also über Zeit und Raum, über alles Endliche zum Ewigen hinauf.

Die Idee des Schönen ist nur ein Strahl dieses höchsten Lichtes: sie ist das geistige Schauen des Urbildes der Erscheinung des Ewigen. Form und Gestalt sind ihr Bereich.

Hebt sich nun aus dem Allgemeinen der Idee ein besonderes Urbild ihres Erscheinens hervor, so entsteht das Ideal. In ihm offenbart sich in ähnlicher Weise unserem geistigen Blick das Höchste und Vollkommenste seiner Gattung. Wir schauen darin nicht die Wirklichkeit, wie sie uns umgiebt, wenngleich wir mit unserer Vorstellung an sie anknüpfen, sondern wir beschreiten mit ihm ein Reich der Möglichkeit, in welchem die Phantasie frei waltet, alle Mängel des Gegenstandes in Vollkommenheiten umwandelt, ja bisweilen auch über die Schranken der Wirklichkeit hinausgeht und uns Anschauungen aus der unsichtbaren Welt bringt.

Die Idee ist unwandelbar; ein Fixstern mit eigenem und stets gleichem Licht. Das Ideal ist wandelbar; ein Planet, der von jenem sein Licht empfängt, und von äusseren Einflüssen abhängig, bald hell, bald weniger hell es wiederstrahlt. Die Wandelbarkeit des Ideales bezieht sich jedoch nur auf das Unwesentliche der Besonderheit; das Wesentliche der Allgemeinheit der Idee muss sich auch im Ideale finden. Ist das Ideal darum nicht dem Urquell der Idee in höchster Reinheit entflossen, führt es nicht auf dasselbe zurück oder enthält es sogar etwas ihm Widersprechendes, so ist es von dem Einfluss der Besonderheit getrübt, und es kann sich soweit von der Wahrheit entfernen, dass es zum Trug-, ja zum Zerrbilde wird. Das Ideal wandelt sich dann zum Idol. Die Juno mit Kuhhörnern, wie sie die alten Phönizier darstellten, ist z. B. nach einem solchen entstanden.

Das Ideal des Kunstschönen gewinnt in der vollendeten Darstellung durch ein Kunstwerk seine Incarnation. Das, was in derselben dargestellt werden soll, ist eine Art Verklärung der Wirklichkeit. Es liegt ihm eine Wahrheit zu Grunde, die über die des Naturwahren, des Real-Wirklichen hinausgeht, auf die letzteres aber, als auf das der Vollkommenheit Entsprechende, in seiner Unvollkommenheit hinweist. Das Naturwahre wird dann durch die Phantasie zum Kunstwahren erhoben.

Zuvörderst zieht das Kunstwahre auch nur die Erscheinungen in der Wirklichkeit in seinen Bereich. Durch Einwirkung besonders lebendiger Phantasie kommt es aber dahin, dann und wann diese Grenze zu überschreiten. Wenn es sich selbst nicht aufgeben will, muss es dann wenigstens an die Wirklichkeit anknüpfen.

Dass in der Oper z. B. fortwährend gesungen wird, geht offenbar über die Wirklichkeit hinaus. Gesang ist aber eine der schönsten, dem Menschen verliehenen Gaben und darf deshalb nicht fehlen, wenn derselbe in höchster Vollkommenheit gedacht werden soll. Wenn nun die Phantasie, hieran anknüpfend, noch einen Schritt weiter geht und die

Personen, welche bei einer Handlung sich betheiligen, da sie vorwaltend Gemüthsmenschen sind, statt zu reden, stets singen lässt, so führt sie uns nur die Wirklichkeit in möglichster Vollkommenheit vor. Und macht die Kunst davon Gebrauch, so erhalten wir freilich nicht ein naturwahres, aber doch ein kunstwahres, und darum in sich berechtigtes Bild des Lebens. Denn dadurch, dass sich auf solche Weise das Höchste und Vollkommenste in dem Wiederschein menschlicher Darstellung verwirklicht, entsteht eben das Kunstwerk.

Es giebt zwei Wege, welche dahin führen. Der eine geht aufwärts, vom Besondern zum Allgemeinen, der andere abwärts, vom Allgemeinen zum Besondern. Den ersten wandelte Goethe, den letzteren Schiller. Goethe ungleich sicherer, aber leicht in Gefahr, sich in das Einzelne und Kleine zu verlieren; Schiller oft überschwänglich, aber stets über das Kleinliche und Gemeine erhaben. An Goethe erinnert Mozart, an Schiller Beethoven. Am naturgemässesten ist es, den ersten Weg zu beschreiten.

Selbst in dem Kunstwahren gleichen sich Ideal und Wirklichkeit oft nicht so weit aus, dass man sogleich auf eine höchste Idee zurückschliessen könnte. Wenn sich indessen das Leben, wo es sei, in einer solchen Weise offenbart, dass wir uns dadurch besonders angeregt und angezogen fühlen, dass wir also etwas Bedeutendes, Grosses, Interessantes darin schauen, so pflegt es auch immer auf etwas Höheres hinzuweisen, das der Wahrheit in dem Einzelfall vor dem tieferen Blick die Bedeutung allgemeiner Wahrheit verleihen kann. Es giebt kaum einen Fall, welchem die sich so kund gebende Art von Poesie des Lebens nicht ihren Reiz zu leihen vermöchte und es ist die Eigenthümlichkeit des wahren Künstlers, das Leben mit solch poëtisch-verklärendem Auge zu betrachten.

„Greift nur hinein ins frische Menschenleben,“
sagt Goethe,
„Und wo ihr's packt, da ist's interessant“.

Der Idee, wie des Ideals wird sich der schaffende

Künstler aber gerade am wenigsten klar bewusst. Es kann dies auch nicht anders sein; denn die Unmittelbarkeit, welche zum Akte des Schaffens gehört, würde durch das Bewusstsein davon aufhören. Ihn leitet sein Genius, oder, wenn man will, ein ihm verliehener besonderer, höherer Instinkt, dem er unbewusst folgt. Sobald er für einen Gegenstand so begeistert ist, dass er sich zur Darstellung desselben getrieben fühlt, greift er zu Griffel, Pinsel oder Feder, und das Werk steht wenigstens als Skizze da. Soll diese aber in der Ausführung zu der Hoffnung auf ein wahres Kunstwerk berechtigen, so muss sie davon Zeugniss geben, dass der Künstler mit seiner Bildung auf der Höhe seiner Zeit steht. Der Gang unserer Bildung beruht nun auf dem immer klareren Bewusstwerden der Vorgänge in der Aussen- und Innenwelt, wie auf dem geistigen Verarbeiten desselben, einem Bewegen im Herzen, so dass unsere Einheit dadurch nicht gestört, sondern zu einer höheren Natürlichkeit gefördert wird, in welcher wieder die Unmittelbarkeit hervortritt. Das Wissen selbst, wie es zu einer allseitigen Bildung gehört, wird also den Künstler bei seinem Schaffen nicht allein nicht beeinträchtigen, sondern dasselbe in der Stunde der Begeisterung, in welcher das Bewusstsein momentan schweigt, nur zu immer höherer Höhe emporheben.

So kann man denn, wenn man auch in das Geheimniss des Schaffensaktes nicht dringt, doch nach den vorhandenen Kunstwerken und dem Bildungsgange ihrer Meister auf den psychischen Vorgang in deren Innern zur Zeit des Schaffens manchen Rückschluss machen und ein Urtheil über die Eigenthümlichkeit des geistigen Höhenpunktes gewinnen, auf welchen der Künstler zufolge seiner besonderen Veranlagung hinarbeitete. Und da dies höchste Wollen weit über die Ausführung des Werkes hinausgeht, so ist das Erkennen desselben für den Fortschritt der Kunst von der höchsten Wichtigkeit.

Zu einem solchen Erkennen, wenn es anders diesem Zweck dienen soll und kann, gehört nächst einer hinreichen-

den Allgemeinbildung eine sympathische Besaitung für das Schöne, eine bis zur Begeisterung gehende Empfänglichkeit für Alles, was durch die Kunst offenbart werden kann. Bei dem passiven Genie ist dies in so hohem Grade der Fall, dass sich die verborgensten Schönheiten eines Kunstwerkes mit der grössten Leichtigkeit seinem Blicke erschliessen, dass es auf das Genaueste den Weg kennt, der zur Schöpfung eines wahren Kunstwerkes führt, und dem dennoch die Kraft versagt ist, sein hohes Ideal in vollendeter Gestalt durch die Kunst zu verwirklichen. Winckelmann war solch ein passives Genie für bildende Kunst Glückliche Begabung und schaffende Kraft zugleich sind allein dem aktiven (produktiven) Genie verliehen. Dies schreitet, ohne sich viel zu besinnen, kühn zur That und lässt am liebsten seine Werke für sich sprechen. Letztere werden aber wieder von Niemand besser erkannt und gewürdigt, als von dem passiven Genie. Das Talent ist zwar für dieselben begeistert, allein seiner geringeren Begabung erschliesst sich nicht sogleich ihr innerster Kern; es haftet mehr am Aeusserlichen, an den unwesentlichen Eigenschaften. Dies ist auch der Grund, um deswillen es nicht, wie das Genie, bahnbrechend zu werden vermag.

Das Ideal ist zwar verschieden nach der Individualität der verschiedenen Künstler; dennoch wird es, so wenig es hiernach ohne subjektiven Einfluss sein kann, bei allen in den wichtigsten Eigenschaften übereinstimmen müssen, wenn es allgemeine Wahrheit enthalten soll. Trotz aller Verschiedenheit wird ein so beträchtlich Gemeinsames vorhanden sein müssen, dass es sich eine objektive Gültigkeit erringen kann. Eine solche giebt dann den Maassstab für ein competentes Urtheil.

Die besondere Richtung der Zeit, der vorherrschende Charakter derselben müssen dabei in Anschlag gebracht werden. So spricht z. B. Carriere von einem Naturideal des Alterthums, einem Gefühlsideal des Mittelalters und einem Geistesideal der Neuzeit, nicht als ob es dem Alterthum an Gefühl und dem Mittelalter an Geist

gefehlt hätte, der Neuzeit aber an Gefühl und Sinn für das Natürliche gebräche, sondern nur, weil diese im Verhältnisse zu dem vorherrschenden Zuge der Zeit als untergeordnet erscheinen. Die besondere Richtung einer jeden Zeit wird wieder von dem Vorwalten, Zurücktreten oder Sich-Ausgleichen dessen bestimmt, womit das Leben des Menschen überhaupt in Berührung kommen kann: nämlich von seinem Verhältniss zu Gott, zur Natur, zu den mitlebenden Wesen und zu sich selbst. Die so entstehenden Ideale des Natur- und Sittlich-Schönen zieht das des Kunst-Schönen dann wieder in seinen Kreis.

Die Religion ist es zuerst gewesen, welche auf eine Idealbildung hingeführt hat. In der Vorstellung von Gott fasste man alle in Natur- und Menschenwelt erkennbaren einzelnen Vollkommenheiten mit der ehrfurchtgebietenden Ahnung ihres Schöpfers zu einer Einheit zusammen. Die Götterwelt der alten Griechen, welche ihnen bekanntlich von ihren Dichtern erschlossen wurde, war nur eine solche idealisirte Natur- und Menschenwelt. In ihren Kunstwerken spricht sich dies in seltener Uebereinstimmung von Wirklichkeit und Ideal aus. Als aber ihre Religiosität später vor der philosophischen Kritik immer mehr und mehr schwand, verlor sich mit dem sittlichen Ideal auch das Ideal des Schönen, und ein fernerer Kunstfortschritt hörte auf. Mit dem Christenthum ging aber eine wunderbare Wandlung aller Idealbildung vor sich. Während vor ihm fast nur ein Leben für diese Welt sich zeigt, und eine „tadellose Gerechtigkeit oder eine stolze Erhabenheit oder eine unempfindliche Ruhe“ als das sittliche Ideal galt, entsteht mit ihm ein Leben für zwei Welten, für die Ewigkeit und für die Zeitlichkeit. Die natürliche Religion des Alterthums verschwindet mehr und mehr, das staatliche Leben wird ein anderes und mit der Liebe zu einem Gott und allen Menschen als unsern Brüdern hat sich ein aus dem Schuldbewusstsein und Erlösungsbedürfniss entstehendes, dem Alterthum so gut wie ganz unbekanntes Gefühl gepaart: das der Demuth und Selbstverleugnung.

Göttliche Hoheit und menschliche Nichtigkeit, Glaubensfreudigkeit und schmerzliche Ergebung verschmelzen zur Einheit eines neuen Ideals des Schönen. Während in der Idealbildung des Alterthums die Erhebung des Endlichen zum Unendlichen in den Schranken des irdischen Blickes bleibt, trägt das Mittelalter das Unendliche als das überwiegend Bedeutende in das Endliche hinein, tritt also die Welt der Realität vor der der Idealität zurück. In den Werken der bildenden Kunst erscheint deshalb die körperliche Schönheit der geistigen untergeordnet und die Musik als eine besonders seelische Kunst gewinnt die erste Grundlage ihrer Selbstständigkeit. Inhalt und Form durchdringen sich aber zu harmonischer Einheit in den herrlichen gothischen Bauwerken, welche der religiösen Begeisterung und Opferwilligkeit ihre Grösse und den Reichthum ihrer Ausführung verdanken. Und ein Ideal, wie es sich in der Lyrik der Minnesänger kund giebt, in welchem das von dem Alterthum fast als Sklavin betrachtete Weib die höchste Verherrlichung erfährt, wäre ohne den Einfluss des Christenthums gar nicht denkbar gewesen.

In der Renaissancezeit, in welcher Wissenschaft und Kunst der Alten neu belebt wieder neu belebend wirkten, verschmilzt das heidnische Ideal mit dem christlichen. Die Welt der Wirklichkeit tritt wieder in ihre Rechte, um die höhere, geistige Welt zur schönsten, sinnlichen Erscheinung zu bringen. Das Endliche wird zum Symbol des Unendlichen, und aus der irdischen Schönheit leuchtet überirdische, heilige, göttliche Wahrheit hervor. Diese innige Vermählung des Inhalts mit der Form, wie sie sich z. B. in Raphael's Kunstschöpfungen zeigt, ist aller Zeit ein Vorbild geworden, und wird, wie die griechische Kunst, welche das Vollendete von heidnischem Standpunkte aus erreicht, als „klassisch" bezeichnet. Aehnlich ist es mit dem Ideal für die Kirchenmusik, wie es sich z. B. in Palestrina's Werken ausspricht. Ja selbst in Shakespeare's Dramen lässt sich diese Umwandlung des Ideals bemerken. Während nämlich im antiken Drama das Tragische aus dem Walten eines

dunklen Verhängnisses hervorgeht, erscheint es hier als gerechte Folge der Handlung eines Helden und wir können alle Fäden von der Schuld bis zu ihrer Sühnung auf das Genaueste verfolgen.

In anderer Weise hat die Reformation neu belebend eingewirkt. Luther selbst war der allseitig gebildete Mann, welcher auch der Kunst, namentlich der Musik ihre vollberechtigte Stätte beim Cultus eingeräumt wissen wollte. Und die Betheiligung der Gemeinde am Gesange, mit welcher besonders die Pflege des Chorals verbunden war, wirkte auf die Weiterbildung des Ideals von Kirchenmusik ein. Joh. Eccard's Werke geben davon Zeugniss. Aber Zwingli und Calvin verbannten die Kunst aus dem Gottesdienst. Und theils dieser Vorgang, theils die durch die Reformation hervorgerufene, vorzugsweise der Kritik zugewendete Richtung der Zeit, theils aber auch die Schrecken des 30jährigen Krieges machten fast alle Kunst verstummen. Der langersehnte Friede haucht ihr indessen wieder neues Leben ein, und vor Allem ist es die Musik, und zwar die geistliche Musik, in welcher sich die Neugeburt eines Ideales kund giebt. Die Werke Händel's und Seb. Bach's reden laut davon. Seit dieser Zeit ist die Wandlung des Ideals eine schnellere, dem geistigen Fortschritt und den Fluctuationen des Gemüthslebens der Neuzeit entsprechend. Mozart's Requiem trägt den Stempel ächt katholischen Glaubens, Haydn's Schöpfung mehr den einer allgemein menschheitlichen, als kirchlichen Gottesverehrung und Beethoven's D dur-Messe den einer nach Wiedergewinnung des verlorenen Glaubens ringenden Zeit. In ähnlicher Weise sind auf dem Gebiete der Poesie durch das Erscheinen von Klopstock's Messias, von Goethe's Faust und von Novalis' Heinrich von Ofterdingen die Wandlungen des Ideals in der vorklassischen, klassischen und romantischen Periode wohl am besten gekennzeichnet und es bedarf nur dieses Hinweises, um auf die Wandlungen desselben in den andern Künsten weiterschliessen zu lassen.

Nächst der Religion ist es die Natur, welche auf die

Eigenthümlichkeit der Idealbildung einwirkt. Es ist zuerst die Ruhe derselben, wie sie in Berg, Fels und Thal, in See und Fluss, in Wald und Wiese erscheint, und so, dem Künstler oft unbewusst, eine tiefe und nachhaltige Wirkung auf sein Gemüth macht; dann aber auch ihr Leben, wie es sich schon in der durch die Naturkräfte hervorgerufenen Bewegung, in Licht, Schatten und Helldunkel, in Wind und Wolken, in Schall und Ton, in der verschiedenen Vegetation und dem Wechsel derselben nach den Jahreszeiten, in dem Thierreich, ja in den Menschen sich äussert, insofern diese in Bezug auf Race, Geschlecht und Nation, auf ihre Haltung, Geberden, Sprache und ihren Naturgesang betrachtet werden können. Dass die Griechen z. B. in einer so schönen, auf das Günstigste ausgestatteten Natur lebten, und Alles, was sie umgab, in seiner Art fast vollkommen erschien, verlieh ihrer Idealbildung eine Frische und eine Anmuth, welche heute noch ihren Zauber auf uns übt und schwerlich wieder zu einer Zeit erreicht werden möchte. Und vergleichen wir den griechischen Mythos mit dem germanischen, so werden wir des grossen Einflusses gewahr, den die Natur auch auf diesen Bereich der Idealbildung macht. Trotz seiner Erhabenheit, Tiefe und Kühnheit wird uns der nordische Mythos nie den Reiz des griechischen gewähren und der Künstler wird, wenn er die Wahl hat, die Darstellung und Einführung der griechischen Götter immer der der nordischen vorziehen. Klopstock's Versuch, in seinen Oden und namentlich auch in seiner Hermannsschlacht auf den germanischen Mythos zurückzukehren, hat so gut wie keine weitere Nachfolge gefunden. In nächster Beziehung zu der Einwirkung der Natur auf die Bildung des Ideals scheint der Landschaftsmaler und Thiermaler zu stehen; ganz entzieht sich aber wohl kein Künstler ihrer Einwirkung. Joseph Haydn hätte schwerlich seiner Schöpfung und seinen Jahreszeiten den grossen Reiz ihres musikalischen Gewandes geben können, wenn er nicht den Eindruck der Naturschönheiten Süddeutschlands erfahren hätte.

Den bedeutendsten Einfluss auf die Idealbildung übt

aber wohl die Berührung mit der Menschenwelt, wie sie sich in den verschiedenen Stadien der Lebensentwicklung und Lebensstellung zeigt. Vor Allem ist es die Nationalität mit ihrem individuellen Charakter, welche darauf einwirkt. Dass die Romanen mehr dem Realen und dem praktischen Erfolg als dem Idealen und seiner kunstwahrheitsgetreuen Verwirklichung zugekehrt sind, die Germanen aber mehr eine ideale Richtung haben und das Reale wie den praktischen Erfolg geringer anschlagen, liegt in der eigenthümlichen Veranlagung beider. Der Grad der Culturentwicklung kommt hierbei nicht minder zur Sprache. Bei uncultivirten Völkern ist fast von gar keiner Idealbildung die Rede, während einseitige und unvollkommene Cultur, wie z. B. bei den Chinesen, auch unfertige und barocke Idealbildungen zur Folge hat. Ferner macht sich das Vorherrschen einer Geistesrichtung geltend. In einer Periode hat mehr das Gefühl, in einer andern die Phantasie, in einer andern der Verstand die Oberhand, und es lassen sich sehr wohl die Ideale unterscheiden, welche unter Einwirkung der Orthodoxie, des Rationalismus, des Deismus oder des Pantheismus entstanden sind. Hierzu tritt noch die besondere Veranlagung eines Volksstamms. Dass diese bei den alten Griechen vornämlich auf die Pflege von Wissenschaft und Kunst, bei den Römern auf die Rechts- und Staatsentwicklung, bei den Deutschen im Mittelalter auf religiöse und bei denselben in der Neuzeit auf sociale und nationale Interessen hin gerichtet erscheint, musste auf die Reinheit oder Trübung der Idealbildung von grosser Bedeutung sein. Ungefähr ähnlich wirken aber auch grosse Zeitereignisse darauf ein. Die französische Revolution und der Druck des französischen Scepters auf die deutsche Nation haben z. B. zu grossem Theil auf die Richtung der Idealbildung unserer romantischen Dichterschule eingewirkt. Die rauhe Wirklichkeit der Gegenwart hatte so viel Abstossendes für sie, dass sie aus derselben hinaus in die Welt des Mittelalters flüchtete, um seine Stoffe dichterisch neu zu beleben.

Gar mächtig ist ferner der Einfluss des schaffenden

Genies. Und da seine Werke den Gesammtausdruck alles dessen wie in einem Brennpunkte vereinigt enthalten, was von geistigen Elementen in einem ganzen Volke gezeitigt ist, so beginnt mit der Erscheinung des Genies meistentheils auch eine neue Kunstepoche. Bemerkenswerth ist es, zu sehen, dass es selten allein dasteht. Der Sonnenschein einer Zeit, in welcher mit der Reife der Ideen auch die Empfänglichkeit der Mitlebenden für ihre künstlerische Incarnation sich paart, weckt mit ihm zugleich noch manche ebenbürtige Geister. So treten mit Raphael ein Michel Angelo und Leonardo da Vinci auf, mit Mozart ein Haydn und Beethoven, mit Goethe ein Lessing, Herder und Schiller. Und aus dem Erfolge der Werke von genialen Meistern, aus dem Bedürfniss der letztern, sich auch lehrend mitzutheilen, wie auch aus dem eines Staates, ihre Art des Schaffens der nachfolgenden Generation erhalten zu sehen, gehen die Kunstschulen hervor. Mit dem Ideal ist es aber wie mit dem Glauben; es kann der Weg zu seiner Erlangung gezeigt, es selbst aber nicht von dem Meister seinen Jüngern überliefert werden. Nur Selbsterkennen und Selbsterfahren führt zu seinem Besitz; nur ein grosser Gesichtskreis zum Erkennen des Wesentlichen, das dazu erforderlich ist. Und so kommt es denn, dass in den Werken der Schüler von dem Ideal der Meister selten das Wesentliche, gewöhnlich nur das Nebensächliche, statt des Kernes nur die Schaale wieder zu erkennen ist. Das blosse Talent kann es zu einer ausserordentlichen Technik bringen, es kann mit Wärme und mit Geschmack arbeiten, aber zu jener Vertiefung in den Gegenstand vermag es nicht zu gelangen, in welcher allein die Quelle wahrer schöpferischer Kraft zu suchen ist. Gar leicht sinkt es von der geistigen Höhe, die es vielleicht zu einer günstigen Zeit erreicht, zur Manier hinab.

Selbst das Genie bedarf aber der Anerkennung seiner Werke, wie die Traube des Sonnenstrahls zu ihrer Reife. Nur durch das Schaffen von Werken und durch die Art der Aufnahme derselben von den Mitlebenden erkennt der Künstler sich selbst und seinen Standpunkt in der Kunst

genau. Und so kann auch sein Ideal nur durch sein Weiterschaffen zur vollsten Ausbildung gelangen. Zu einem solchen geistigen Erfassen der Kunst, welches den Erfolg allein in der Realisirung des Ideals, nicht in der Befriedigung anderer Interessen sucht, gehört aber eine sorgenfreie Lebensstellung. Und da beides, diese sorgenfreie Lebensstellung wie die Möglichkeit zum Schaffen neuer Werke, den Künstlern oft von Mäzenen oder von fürstlichen Kunstfreunden gewährt worden ist, so knüpft sich an das Leben und Wirken solcher, sei es im Privatkreise, in Staat oder Kirche, auch der Fortschritt der Kunst und des Kunstideals. Michel Angelo's und Raphael's Genius entfaltete sich so durch die Gunst der Mediceer in Florenz und der damaligen Päbste in Rom, der Goethe's und Schiller's unter dem Schutze des Weimar'schen Hofes; Haydn's Muse gedieh — und zwar trotz aller Unannehmlichkeiten, die sie dort erfuhr — am Hofe des Fürsten Esterhazy, und Beethoven's vornämlich durch das Mäzenat des Fürsten Lichnowsky.

Die geschaffenen Meisterwerke üben nun ihren Einfluss nicht blos auf die Generation ihrer Zeit, sondern auch auf die der spätesten Folgezeit. Und Alles, was sich von ihnen an den Orten ihres Entstehens, oder in Museen und Bibliotheken findet, oder auch über diese hinaus durch Nachbildungen, Kupferstiche, Photographien, durch Abschrift, Buchdruck und Notenstich verbreitet hat oder in Bezug auf Musik- und Dichtwerke durch Vortrag und Aufführung eine Neubelebung erfährt, wirkt anregend und bildend auf Künstler und Kunstliebhaber ein. Der Vergleich der verschiedenen Richtungen und Schulen in den verschiedenen Zeiten ist dadurch erleichtert und das Erkennen des Rechten und seine Würdigung vermag die Bahn zum weiteren Fortschreiten zu ebnen.

An den Einfluss solcher bereits vorhandenen und verbreiteten Werke knüpft sich endlich auch jener des Unterrichtes, wie er von später lebenden Künstlern oder Kunstgelehrten ertheilt, oder aus Kunstlehrbüchern geschöpft wird. Für die Idealbildung der Kunstjünger kann ein solcher

eben so vortheilhaft als nachtheilig sein; vortheilhaft, wenn das wirklich Rechte und Erspriessliche gelehrt wird, nachtheilig, wenn einseitiges Urtheil, Pedanterie oder Oberflächlichkeit dabei maassgebend sind. Zu bemerken ist, dass dies Alles zunächst auf die Bildung des Kunstgeistes einwirkt, dieser aber auf die Idealbildung von höchstem Einfluss ist. Der Unterschied beider wird im nächsten Vortrage genauer zur Sprache kommen.

Die Gewöhnung an das Alte wirkt mächtig und hat das oft starre Festhalten des einmal Erfassten zur Folge; der Reiz des Neuen aber, besonders wenn sich dies in das glänzende Gewand des Geistreichthums kleidet, ist, namentlich für jugendliche Gemüther, eben so verlockend, als irreleitend.

Von dem bedeutendsten Einfluss ist die idealbildende Kraft auf den Menschen selbst als Einzelwesen, wie auch sie von seiner eigenthümlichen Veranlagung, seiner besondern Geistes- und Gemüthsentwicklung etc. die bedeutendste Rückwirkung erfährt. Vornämlich giebt sich dies bei ächten Künstlernaturen kund. In frühester Jugend schon folgen sie unwillkürlich ihrem Zuge und alles spätere Thun und Schaffen ist nur darauf hingerichtet, ihr zu genügen. Die ganze Seele ist davon erfüllt, und der junge Künstler scheut keine Anstrengung, keine Opfer, das hohe Ziel zu erreichen, welches ihm sein Ideal zeigt: trägt er doch mit ihm die Bürgschaft für seinen Beruf zum Künstler in sich.

Bei besonders zarter Besaitung und grosser Begeisterungsfähigkeit eines Künstlers ist es möglich, dass schon im jugendlichen Alter ein Geistesblitz plötzlich eine ganze Sphäre von Kunsterscheinungen beleuchten und aus diesem Lichtblick die Schöpfung eines Werkes hervorgehen kann, das in seiner Höhe und Bedeutung in anderen Werken wieder zu erreichen der Künstler oft nur nach vielen Jahren und nach grössester Anstrengung im Stande ist. So schrieb Mendelssohn als Jüngling schon seine Ouvertüre zum Sommernachtstraum, ein Meisterwerk in seiner Art, dessen Frische und Unmittelbarkeit die späteren Ouvertüren nicht erreichen. Doch bleibt dieser frühe Lichtblick immer etwas

Seltenes, Ausnahmsweises und meistens zeigt er sich auch nur auf Kunstgebieten, in welchen es weniger auf reife Lebenserfahrung und tiefere Bildung, als auf lebendige Phantasie ankommt. Bei natürlichem Entwicklungsgange vollzieht sich erst in reiferem Alter, nachdem der Künstler eine Reihe von Kunst- und Lebenserfahrungen gewonnen und in sich verarbeitet hat, und zwar meist in einsamen Augenblicken dieser geistige Vorgang, und zwar nicht blitzartig, sondern allmälig in stiller Beschaulichkeit. Unter dem Mitwirken der gesammten Geisteskräfte geht dann eine künstlerische Neugeburt vor sich, zufolge deren das Ideal eine eben so bestimmte, als geläuterte und eigenthümliche Gestalt gewinnt. Und diesem treu zu bleiben, ist dann die wichtigste und schwerste Aufgabe für den Künstler. Er gelangt durch dasselbe zu wahrer, berechtigter Originalität, und hat seine subjektive Auffassung sich zu objektiver Höhe aufgeschwungen, so schafft er Werke, die weit über seine Zeit hinaus dauern.

Es ist zuweilen die Frage aufgeworfen worden: ob der Künstler, welchem sich bei dem Auftauchen eines solchen Kunstideals oft auch das Leben in möglichst erreichbarer Harmonie seiner Endlich- und Unendlichkeit darstellt, so dass der ästhetische Hellblick auch von einem religiösen begleitet ist, selbst eben so hohen Sinnes, so reines Herzens und Wandels sein müsse, als es das nach seinem Ideal geschaffene Kunstwerk ahnen lässt. Dies ist indessen, so wünschenswerth es wäre, doch nicht immer der Fall. Nothwendig ist es aber dann, wenn zur Darstellung kommen soll, was nach seinem Inhalte Erfahrungen und Handlungen des Künstlers voraussetzt, ohne deren nachbleibenden Eindruck es an der nöthigen Wahrheit für die Darstellung fehlen würde. Bei derselben wird freilich das ethische Gefühl immer von der Seite des ästhetischen aufgefasst werden müssen; wenn es aber dem ethischen Gefühl an Wahrheit gebricht, wie sie ja nur aus der Erfahrung gewonnen werden kann, so wird dasselbe immer nicht die genügende Grundlage zur vollkommenen Darstellung eines Gegenstandes

durch die Kunst sein. Ein ecce homo ohne diese innere Wahrheit könnte in einem gläubigen Herzen gewiss keine Sympathie erwecken, und eine Kirchenmusik, der man nicht den Pulsschlag wahrer Frömmigkeit in ihrem Inhalt herausfühlt, würde trotz aller technischen Vollendung den Erbauung suchenden Hörer kalt lassen. Nur dieser eine, auf dem Gipfel heiliger Kunst zu findende Punkt ist es, in dem die ästhetische und ethische Seite des Schöpfungsaktes zusammenfallen muss. Leider kommt meistentheils nur die eine, die ästhetische, bei dem Künstler zur Geltung, und diese wirkt auch höchstens so lange sittlich ein, als die Begeisterung für den Gegenstand dauert. Und so hat der Dichter nur zu sehr Recht, wenn er von der Schönheit dem Streben nach Wahrheit gegenüber spricht:

Vertraue der einen
Deine Würde nicht an, nimmer der andern dein Glück!

Aus Allem ersehen wir, dass das künstlerische Ideal nach Zeit, Umständen und individuellen Verhältnissen mannichfachen Fluctuationen unterworfen ist und dass diese auf die Kunst selbst und die Kunstgeschichte zurückwirken müssen. Berechtigung hat ein jedes Ideal, wie jeder besondere Charakter, aber keinesweges giebt uns ein jedes den Maassstab für das Objektiv-Schöne. Dieser kann nur aus der Erkenntniss des Rechten nach allseitiger Würdigung der Kunsterscheinungen auf dem ganzen Gebiete der Kunst gewonnen werden. Hierzu gehört aber ebensoviel Geschichts-, als Kunst- und Menschenkenntniss, abgesehen von der für die rechte Aufnahme von Kunstwerken nöthigen Empfänglichkeit und sympathischen Begabung. Und liegt den Werken eine tiefere Erfassung des Lebens zu Grunde, wie z. B. namentlich bei Behandlung religiöser Gegenstände, so gehört zur richtigen Beurtheilung des darin incarnirten Ideals nicht blos der Maassstab eines eigenen Kunstideals, sondern auch der eines hohen, geläuterten, eignen Lebensideals. Letzteres basirt dann wieder auf der höchsten Idee.

Die Kunst, als Tochter der Religion, muss, wenn sie

als ächt erfunden werden soll, auf ihren Urquell zurückweisen. Wenigstens darf sie in keinem Fall ihr Widersprechendes zur Darstellung bringen. Das anscheinend Widersprechende muss eine solche Auffassung erfahren, dass wenigstens mittelbar auf eine weitere Entwicklungsfähigkeit zum Höchsten geschlossen werden kann. Das Tiefste, Göttlichste kann aber die Kunst nur ahnen lassen. Es liegt in ihrem Wesen, die Wahrheit schön zu verhüllen.

So lange es nun einen Fortschritt in der Bildung der Menschheit geben wird, so lange wird es auch einen Fortschritt der Idealbildung und der Kunst geben müssen. Die Höhenpunkte eines solchen Fortschrittes, in welchen er jedermann erkennbar und deshalb epochemachend wird, können jedoch nur dann erscheinen, wenn auch eine besondere Empfänglichkeit der lebenden Generation für die Kunst vorhanden ist.

Der Fortschritt von einer Epoche zur andern geschieht durch Aufhebung oder Erweiterung einzelner Faktoren der Kunst. Gewöhnlich tritt eine Uebergangszeit dazwischen, welche sich immer etwas chaotisch gestaltet, indem das Rechte und das Irrthümliche miteinander ringen. Der Sieg des Rechten führt dann zum Fortschritt, der des Irrthümlichen zum Rückschritt.

Das Ideal ist darum, wie vorher schon angedeutet, nicht ein für alle Zeit errungenes Capital, das, einmal gewonnen, in unveränderter Gestalt auf unsere Erben übergehen könnte, sondern es muss, wie sehr auch seine Zinsen der Nachwelt zu Gute kommen, indem dieser ja die danach entstandenen Kunstwerke bleiben, doch stets wieder neu gewonnen werden, da die Kunst wie alles der Vollendung Entgegengehende keinen Stillstand zulässt. Und weil es in stetem Werden ist, so zeigt es sich zu einer Zeit reiner, zu einer andern getrübter und bestimmt durch die aus ihm hervorgehenden Kunstwerke die verschiedene Bedeutung der Kunstepochen.

Die mannichfaltigen Färbungen der verschiedenen Zei-

ten sind für das Charakteristische in der Kunst nothwendig. Ein Ideal, dem diese Eigenschaft fehlte, würde zu einem Einerlei der Darstellung führen, für das zuletzt alles Interesse der Lebenden schwände. Je mannichfaltiger die Färbungen aber sind, desto subjektiver sind sie auch. Der Künstler, welcher eine objektive Höhe erreichen will, muss sich also auf die wesentlichsten Färbungen beschränken und alle zufälligen, welche der Phantasie ein unnöthiger oder gar gefährlicher Ballast sind, entfernen.

Durch solch ein maassvoll charakteristisches Gepräge zeichnen sich nicht minder, als durch tiefen Inhalt und Formvollendung die reifen Werke des Genies aus. Sie allein sind mustergültig (oder, wie man gewöhnlich sagt, klassisch) und bilden in Uebergangsepochen, wenn auch oft verkannt, die Wahrzeichen für das Rechte.

Das Genie fasst seine Zeit nicht allein ideal auf, sondern es sieht mit einer Art Hellblick auch über die Zeit hinaus, so dass ihm die wenigsten Mitlebenden zu folgen vermögen. So ist es denn erklärlich, dass es zu seiner Zeit eher verkannt, als anerkannt wird. Erst die Nachwelt weiss seine Werke in vollkommenem Maasse zu schätzen. Dennoch verdankt es seiner Zeit die Mittel, zu solcher Höhe zu gelangen. Sie hat die Frucht zur Reife gebracht, für welche die Vergangenheit den Saamen ausstreute. Das Genie ist so glücklich, jene Gunst des Augenblicks zu erfahren, mit den ihm verliehenen Gaben die vorgefundenen reichen Mittel in einem Brennpunkte zu sammeln und für die Incarnation seines hohen Ideals zu verwerthen. Dass es aber unter allen Umständen diesem Ideal treu bleibt, dass es keine Mühe scheut, es nach allen Seiten zu verwirklichen, und dass es ihm alles äussere Lebensglück zum Opfer bringt, das ist seine Grösse. Um diese vollkommen zu würdigen, muss man den Künstler also aus seiner Zeit beurtheilen, und der Dichter hat auch in dieser Beziehung Recht, wenn er sagt:

Wer den Besten seiner Zeit genug
Gethan, der hat gelebt für alle Zeiten.

Zweiter Vortrag.

Das Ideal des Musikalisch-Schönen.

Von der Besprechung der Idee des Schönen und des Ideals des Kunstschönen im Allgemeinen gehe ich nun über zur Anwendung der gewonnenen Resultate auf die Bildung des Ideals des Musikalisch-Schönen im Besondern.

Das Höchste und Vollkommenste aller Erscheinung in Tönen ist das Musikalisch-Schöne, und das geistige Schauen eines Urbildes davon das Ideal des Musikalisch-Schönen.

Sobald uns ein Tonstück in seiner Realität entgegentritt, sind wir nicht im Stande, sogleich auf das Ideal des Autors zurückzuschliessen. Wir können nur die Auffassung des Gegenstandes und die Anwendung des Tonmaterials beurtheilen und einen Maassstab für den Kunstgeist gewinnen, wie dieser in jedem einzelnen Faktor und in der gegenseitigen Durchdringung aller zu einer höheren Einheit waltet. Kunstgeist und Ideal sind also zu unterscheiden. Ersterer umfasst das künstlerische Wissen als das Resultat von Lehre und Kunsterfahrung. Letzteres beruht hierauf, ist aber zur Stunde der Begeisterung des Künstlers gemäss seiner Individualität ein Ahnen des Vollkommneren und Vollkommensten, also weit über die Bildung des Kunstgeistes Hinausgehenden, geworden. Auf dies aus den Werken desselben zurückzuschliessen, bedarf es also einer Vertrautheit mit seinem Lebens- und Entwicklungsgange, wie auch nicht unbedeutender psychologischer Kenntniss.

Auch dürfen wir dort, wo sich überhaupt ein musikalisches Talent*) zeigt, das Vorhandensein eines Ideals noch nicht annehmen. In dem musikalischen Talent spricht sich nur die Veränlagung, der geistige Sinn für Musik aus. Die Beschäftigung mit Musik ist seine grösste Freude und zuletzt will es auch seine Seele darin offenbaren. Anfangs naturalisirt es, aber auch hier schon lehnt es an das Vorhandene an, und um zur vollkommenen Ausbildung zu gelangen, bedarf es der Lehre und des künstlerischen Vorbildes. Erst dann, wenn das Talent einen solchen Grad von Bildung erlangt hat, dass es den Künstler drängt, sich individuell auszusprechen, ist das Auftauchen des Ideales möglich. Auch dies hat anfangs nicht die Höhe und Reinheit, welche für die Darstellung eines vollkommenen Kunstwerkes nothwendig sind, sondern es gelangt erst durch den in Erfahrung reifenden Charakter des Künstlers allmälig dahin. Dann wird es demselben zum lichten Stern, der ihm den Weg zur Erreichung seines Zieles zeigt. Beide, Talent und Ideal, wirken nun auf einander ein und von dem Fortschritt in der Bildung des einen ist der des andern bedingt, wenn anders die natürliche Entwicklung beider nicht ausnahmsweise gestört ist.

Das Musikalisch-Vorhandene, an das das Talent bei seiner ersten Entwicklung anlehnen kann, ist nach Zeit und Umständen verschieden. Wiegenlied und Volkslied pflegen das Erste zu sein; zu ihnen gesellt sich meistens dann die Musik, welche dem Zeitgeschmack entspricht. In Bezug auf die musikalischen Kunstwerke, welche vielleicht bildenden Einfluss üben können, dürfen wir auf dem Gebiete der musikalischen Litteratur aber wohl nicht weiter, als auf die Palestrina's, zurückgehen.

Jedenfalls müssen wir bei Beurtheilung der Höhe des Kunstgeistes, welcher sich in den Werken eines Künstlers aussprechen kann, Palestrina's Musik kennen gelernt haben. Sie weicht von der heutigen Musik besonders dadurch ab,

*) Im allgemeinen Sinne, nicht in Beziehung auf Genie.

dass ihr die alten Kirchentonarten zu Grunde liegen. Diese geben den Tonstücken einen eigenen, herben Charakter, und lassen Melodie nach unserm Sinne des Wortes vermissen. Auch zeigt sich in ihnen vorwaltend contrapunktische Gelehrsamkeit. Zur Zeit Palestrina's selbst wurde aber nicht blos diese Art von Musik gehört, sondern es hatte sich bereits auch die Volksmusik zur Geltung gebracht, wenngleich sie von den musikalischen Gelehrten verächtlich angesehen und die Tonart, in welcher sie erklang, unsere heutige Durtonart, von ihnen *modo lascivo*, „liederliche Weise", genannt wurde. Von welcher Bedeutung für die Kunst aber diese Volksmusik war, mögen wir daran ermessen, dass z. B. Volkslieder, die damals in Deutschland gesungen wurden, sich nicht allein bis heute erhalten haben, sondern auch unsere Lieblinge geworden sind. Ich nenne nur: „So viel Stern' am Himmel stehen", „Morgen muss ich fort von hier", „Es steht ein Baum im Odenwald", „Muss i denn, muss i denn zum Städtle 'naus", „Zu Strassburg auf der Schanz" und „Es reiten drei Reiter zum Thore hinaus". Mindestens indirekt hat auch die Volksmusik damals schon auf die Kunstmusik eingewirkt.

Zu Sebastian Bach's und Händel's Zeit sind zwar die alten Tonarten noch in Gebrauch, aber die modernen bereits in die Kunstmusik übergegangen.

Nächst der Musik selbst ist es die Kunstlehre, wodurch sich die Bildung des musikalischen Talentes vollzieht. In Bezug hierauf muss ich auf das verweisen, was in den drei ersten Cyklen dieser Vorträge zur Sprache gekommen ist. Die beiden ersten enthalten das Wesentlichste von dem, worauf die Correktheit der Tonformen beruht. Von dieser ist es indessen noch ein grosser Schritt bis zur Schönheit derselben. Letztere geht erst aus der Beherrschung und geistigen Belebung der Form durch den Künstler hervor, indem sie zu voller Freiheit und Natürlichkeit gelangt. Ueber das Tonmaterial selbst ist übrigens hier noch Einiges hinzuzufügen. Es ist nämlich nicht allein die Tonform in Betracht zu ziehen, sondern auch das Tonwerk-

zeug, das für die reale Darstellung derselben gewählt wird.

Die menschliche Stimme steht hier obenan. Ohne genaues Studium derselben ist der Componist nicht im Stande, einem Gesangstücke vollkommene Schönheit zu geben. Und das Gesangmässige in der Instrumentalcomposition, namentlich bei den Hauptthemen, beruht hauptsächlich auf jener Natürlichkeit, für welche die menschliche Stimme maassgebend ist.

Die Verbindung der Musik mit der Sprache im Gesange, wenn sie anders in ächt künstlerischer Weise sich vollziehen soll, macht wieder ein Studium der letzteren nothwendig. Wie wichtig dies ist, sieht man u. a. an den sprachlichen Ungehörigkeiten, die sich in einigen Texten Mozart'scher Opern finden und oft genug bespöttelt worden sind.

Auch für die Anwendung von Instrumenten ist eine spezielle Kenntniss derselben erforderlich. Je mehr der Componist mit deren Behandlung vertraut ist, desto vollkommener werden seine Werke sein. Während die menschliche Stimme seit Erschaffung des Menschen dieselbe geblieben ist, sind die Toninstrumente zu andern Zeiten oft ganz andere geworden. Der Componist ist also darauf angewiesen, auf die Aenderungen und Verbesserungen derselben einzugehen und das zur Zeit Uebliche zu benutzen. Manche Instrumente, welche früher in Gebrauch waren, sind ganz aus der Mode gekommen. Wer kennt z. B. jetzt noch die Gambe und componirt für sie? Und was würde man zu einem Pianoforte-Componisten sagen, der heute noch eine Sonate für das Silbermann'sche Klavier schriebe?

Ebenso nothwendig ist eine Kenntniss der Behandlung des Orchesters. Auch dies hat sich mit den Instrumenten und der gebräuchlichen Zusammenstellung derselben mit der Zeit geändert. In Händel's Orchester sind z. B. die Holzblaseinstrumente noch unvollzählig und auch ihre Anwendung ist nur eine sparsame; dagegen kommen die Trompeten zu reichlicherem Gebrauch und ihnen werden,

da die Bläser meistens Virtuosen waren, oft nicht unbedeutende Schwierigkeiten zugemuthet. In dem heutigen Orchester herrschen die Blech-Blaseinstrumente sowohl an Zahl, als nach besonderer Art vor. Ueber die Zusammenstellung der Instrumente hat der Componist in voller Freiheit zu verfügen. Als Meister zeigt er sich aber nur dann, wenn er die Wahl nach der Grösse und Eigenthümlichkeit des Gegenstandes der Darstellung trifft. Es würde zu weit führen, wenn ich auf dies Alles genauer eingehen wollte.

In dem dritten Cyklus findet sich das Nähere über Toninhalt. Hier ist (S. 19) bereits darauf hingewiesen, dass auch das blos formale Tonspiel nicht ganz ohne Inhalt ist. Es zeigt sich in den kunstgemässen Tongestaltungen schon eine Art von verklärter Wirklichkeit, welche an sich poëtischen Reiz auf die Phantasie übt und auf das Gefühl in eigenthümlicher Weise wirkt. Man könnte diesen Inhalt den der Harmonie selbst nennen. Sobald die Phantasie aber das Gebiet der reinen Tongestaltung verlässt, sobald sie nach aussen hin hörend oder schauend, oder nach innen hin empfindend oder vergeistigend wird, trägt sie jedoch schon einen andern Inhalt als den rein tonischen in das Musikstück hinein. Sie selbst bahnt unvermerkt den Weg zur Aussprache eines bestimmten Toninhaltes an. Das Gefühlsleben der Seele ist es, welches in adäquaten Tonformen Ausdruck zu gewinnen sucht.

Wie nun die Musik fähig ist, in einer Art von symbolischer Sprache die Empfindungen der menschlichen Seele zu offenbaren, ist, wie gesagt, unter „Toninhalt“ bereits gezeigt worden. Hier konnte aber nur von der Wahrheit des Ausdruckes die Rede sein, welche die Wirklichkeit der Empfindung bekunden sollte. Aber es ist mit der Wahrheit und Wirklichkeit nicht genug, es kommt auch auf die Schönheit der Empfindung und des Ausdruckes dafür an. Und auch hierüber müssen wir uns ein Urtheil verschaffen.

Die Form wird durch den Inhalt beseelt. Vor Allem haben wir uns also darüber klar zu werden, worin die Schönheit der Empfindung besteht. Schiller spricht sich in

der Kritik über Bürger's Gedichte hierüber treffend aus. „Es ist nicht genug", heisst es daselbst, „Empfindung mit erhöhten Farben zu schildern; man muss auch erhöht empfinden. Begeisterung allein ist nicht genug; man fordert die Begeisterung eines gebildeten Geistes. Alles, was der Dichter uns geben kann, ist seine Individualität. Diese muss es werth sein, vor Welt und Nachwelt ausgestellt zu werden. Diese seine Individualität so sehr als möglich zu veredeln, zur reinsten, herrlichsten Menschheit hinaufzuläutern, ist sein erstes und wichtigstes Geschäft, ehe er es unternehmen darf, die Vortrefflichen zu rühren. Der höchste Werth seines Gedichtes kann kein anderer sein, als dass er der reine, vollendete Abdruck einer interessanten Gemüthslage, eines interessanten, vollendeten Geistes ist."

Das, was hier dem lyrischen Dichter gesagt ist, gilt auch dem Componisten. Zuvörderst bezieht sich dies aber auf die Lyrik, in welcher die eigene Empfindung Gegenstand der Darstellung wird. Diese gewinnt poëtischen Gehalt, wenn sie jene Läuterung erfahren hat, welche die ideale Anschauung bedingt. Und hiermit erringt sie auch die Art von Objektivität, welche zu einem allgemeineren Nachempfinden nothwendig ist. Für die Musik ist dies um so wichtiger, als ihre Sprache unmöglich zu der Verständlichkeit der Wortsprache gelangen kann, und es doch in der Absicht des Componisten liegen muss, möglichst allgemein verstanden zu werden.

Die Wirklichkeit der Empfindung mit poëtischem Blick aufzufassen, so dass sie nicht blos gemäss der Natur des Seelenlebens zur Kunstwahrheit erhoben wird, sondern als solche auch für einen grösseren Zuhörerkreis von erhöhtem Interesse ist, und ferner sie nach dem Wesen der Musik als deren besondern Inhalt treffend charakteristisch wiederzugeben, damit sich in ihr auch individuelles Leben ausspreche, dürfte die Aufgabe sein, welche sich der Componist zu stellen hat.

Sobald die Empfindung eines Andern in einer bestimmten Lebenssituation Gegenstand der Darstellung wird,

muss der Künstler sich lebendig an dessen Stelle versetzen und aus der Seele desselben zu uns sprechen. Hier ist es die empfindende Phantasie desselben, welche die Empfindung des Andern nach seiner Natur charakteristisch zu erfassen und zu poëtischer Höhe zu heben hat. Der Seelenvorgang wird dabei fast einzig und allein an das ästhetische Gefühl gewiesen. Angeregt durch das Interessante, das in diesem Vorgange liegt, rastet es nicht eher, als bis es in der Empfindung den Spiegel eines zum Grossen angelegten Gemüthes sieht. Auch die Situation des Empfindenden wird zu einer poëtischen erhoben und aus Allem, was den bestimmten Fall begleitet, das Charakteristische entnommen. So erhält dieselbe Empfindung, je nach anderer Individualität, eine andere Auffassung und einen andern Ausdruck. Anders gestaltet sie sich bei der Frau, anders beim Mann, anders beim Jüngling, anders beim Greis, anders beim Juden, anders beim Christen. Und das ist gerade das Grosse in Gottes reicher Schöpfung, dass jede Individualität auf der ihr entsprechenden Lebensstufe und in der ihr zugewiesenen Lebenssituation nicht blos ihre Eigenberechtigung, sondern auch ihr Eigeninteressantes hat. In dem Eigenthümlichen derselben, ja in dem Irrthümlichen und sogar Schuldvollen, das die Empfindung hervorgerufen haben kann, ist die Hauptquelle des Interessanten zu suchen.

Licinius in Spontini's „Vestalin" wird uns in seiner Liebe zur Julia gerade dadurch interessant, dass er sich mit ihr verlobt, während das Gesetz von der Vestalin Ehelosigkeit fordert, und dass er Alles aufbietet, trotz dieses Gesetzes sich mit ihr zu vereinigen. Würde seine Leidenschaft nicht so gross sein, dass er, die Gefahr erkennend, von einem solchen Unternehmen abstände, so würde auch dem Charakter das, was uns an ihm besonders interessirt, genommen sein.

Romeo und Julie werden durch leidenschaftlich sich über alle Verhältnisse hinwegsetzende Liebe dahin geführt, sich heimlich mit einander zu vermählen. Gerade diese

schuldvolle That ist es aber, welche sie im Kampfe gegen die Verhältnisse sich in ihrer vollen Seelengrösse zeigen lässt. Selbst das Böse, wenn es sich in Kühnheit und Grossartigkeit ausspricht, wie z. B. in einem Richard III., wird durch poëtische Auffassung ein für künstlerische Behandlung geeigneter Gegenstand.

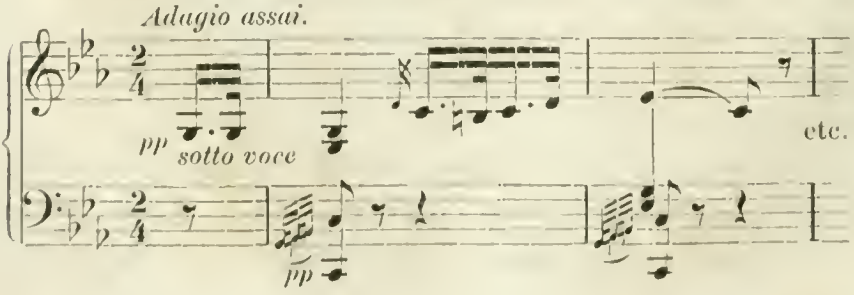
Wie aber der Componist, wenn er verständlich werden will, nur in die Eigenthümlichkeit des Empfindens eingehen darf, welche von jedem Gebildeten nachempfunden werden kann, so darf er auch nur die Hauptphasen der Empfindung in seine Composition aufnehmen; die unwesentlicheren würden nur verwirren und stören. Die Hauptphasen aber in ihrem lebendigen Werden und in ihrer Wechselwirkung hinzustellen, gehört zu dem eigensten Gebiete der Tonkunst. Sie vermag in dieser Beziehung weit über die Dichtkunst hinauszugehen.

Nun soll sich die schöne Empfindung auch im schönen Tonspiel offenbaren. Dies besteht in dem Treffenden und Fesselnden, wie auch in dem Adel der gewählten Tonbilder, in der Einheit bei Gegenüberstellung verschiedener, in der Klarheit der logischen Entwicklung, in dem Beherrschen der Form und in dem Innehalten der Grenzen derselben, so dass der Inhalt auch in entsprechendem Stile wiedergegeben wird, und in der maassvollen Anwendung der musikalischen Mittel überhaupt.

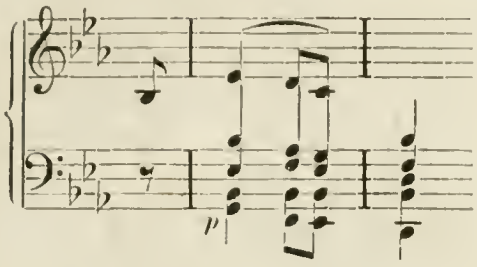
Am besten wird sich dies an einem Beispiele zeigen lassen.

Es sei das „*Marcia funebre*“ überschriebene *Adagio assai* aus Beethoven's *Sinfonia eroica* dazu gewählt.

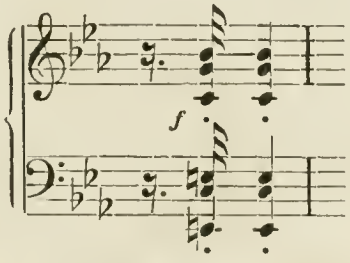
Der Hauptsatz:



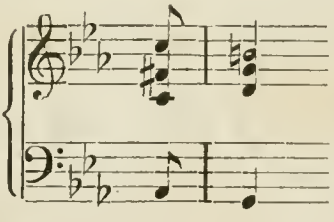
giebt in conventionellem Tonbilde Alles, was zum Charakter eines Trauermarsches gehört. Aber schon der Ergänzungssatz:



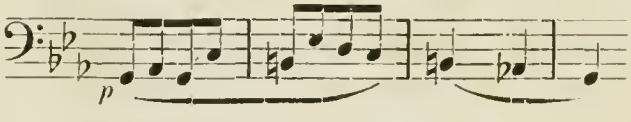
zeigt uns, dass etwas Anderes als ein blosser Trauermarsch gemeint sei. Das Wehmüthig-Schmelzende seines Anfangs wird bald durch stakkirte Akkorde im *forte* gewaltsam unterbrochen:



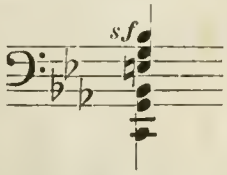
und wenngleich es in *moll* wieder aufgenommen wird, so endet es doch mit einem den Hörer nicht befriedigenden Halbschlusse:



und führt durch klagend auf- und abwogende Bässe:

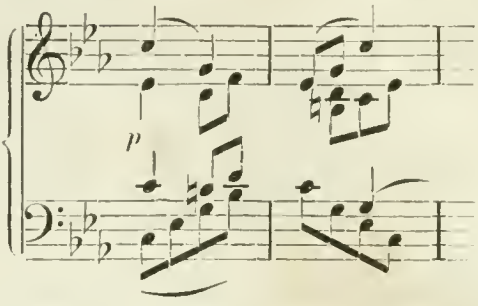


mit dem *sforzato* eintretenden Dominantenakkorde

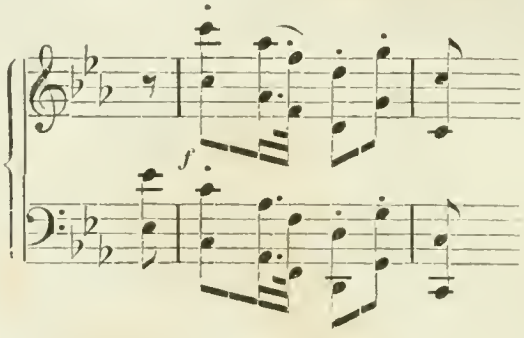


zum Hauptthema auf der Unterdominante hin. Dies wird indessen nur kurz berührt und mit schnellem Uebergange

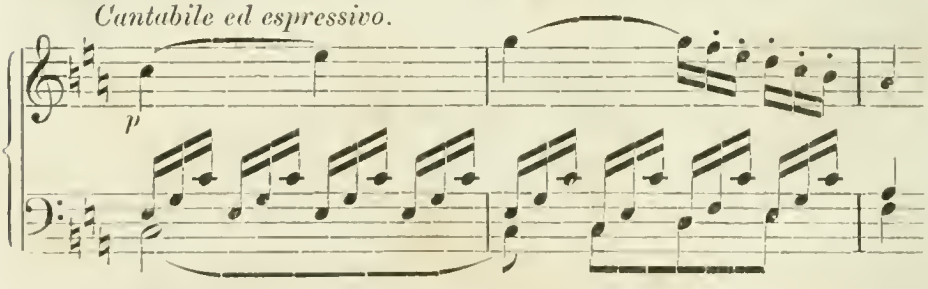
der Ergänzungssatz in erhöhter Lage wieder aufgenommen. Dieser, etwas, doch wenig verändert, geht in die klagende *Coda* aus:



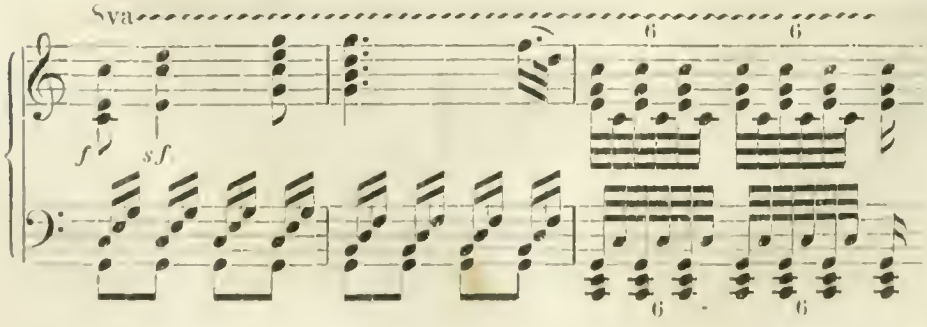
indem jedoch der Schluss zu kräftigem Aufschwunge kommt:



Hiermit ist der Gegensatz in der *maggiore* vermittelt:

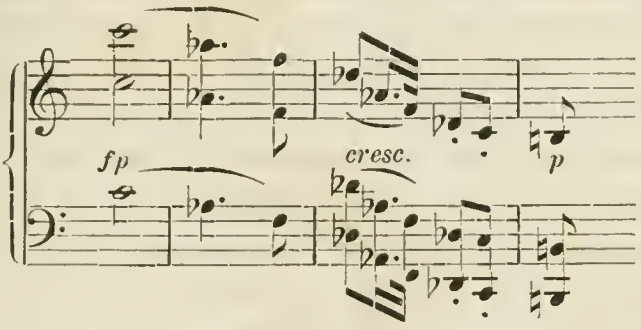


Das schmelzende Gefühl der Wehmuth geht in das energische der Erhebung und des Trostes über. Dies steigert sich in einer Weise, dass wir zum Schlusse hin:

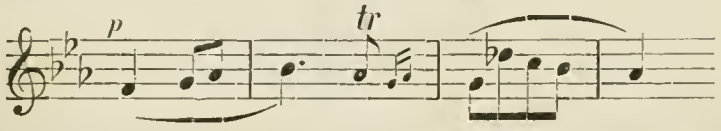


einen wahrhaft todesmuthigen, ächt männlichen Aufschwung der Seele finden.

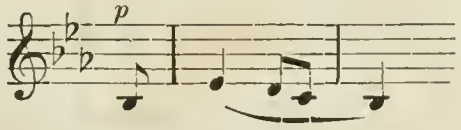
Wer wird hierbei nicht von selbst darauf geführt, dass es vielleicht weniger der Tod eines einzelnen Helden ist, den der Componist hier gemeint hat, als der einer ganzen Heldenschaar, welche im Kampfe um die Freiheit ihres Vaterlandes verblutend das Schlachtfeld deckt? Heilige Begeisterung für diese Freiheit hat sie in den Tod geführt. Allein auch dies Hochgefühl sinkt schwermuthsvoll



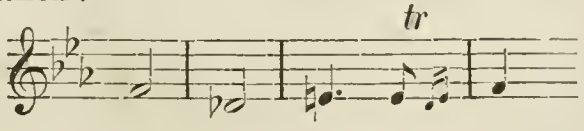
zu der Klage des Hauptthema's zurück. Letzteres ist nur mit wenigen Takten angedeutet und modulirt zur Unterdominante. In dieser beginnt ein zweites Gegenthema:



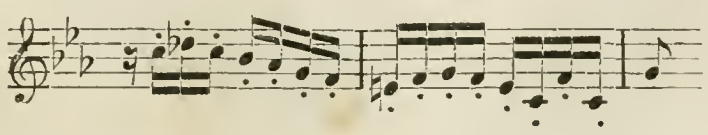
welches aus dem Ergänzungssatze des Hauptthema's geschöpft ist:



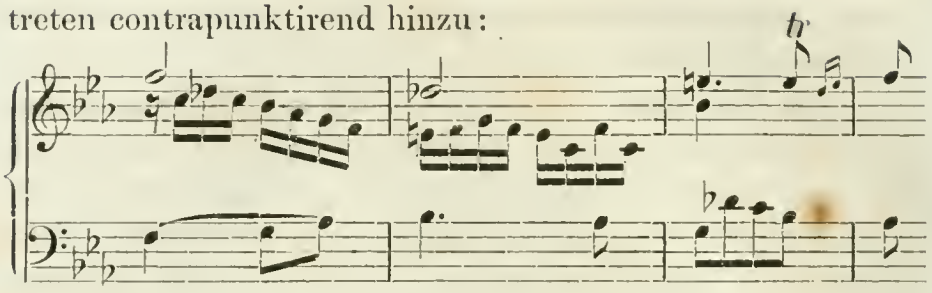
indem es sich jedoch emporwendet, nicht sinkt, wie dieses. Es entwickelt sich zu einer längeren Fugirung, und zwei andere Themen:



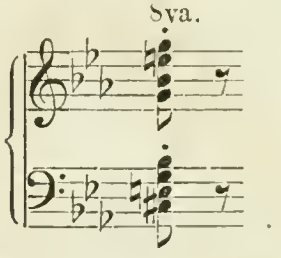
und:



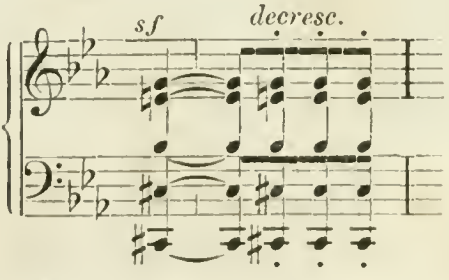
treten contrapunktirend hinzu:



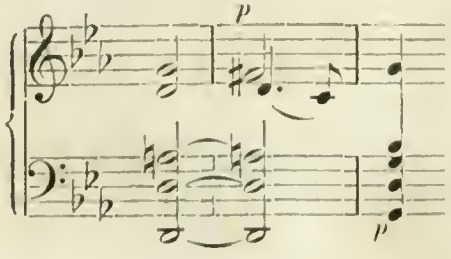
Hierdurch kommt ein solcher Ernst in das Ganze, dass wir an Kirchenmusik erinnert werden. Weist uns das Emporstrebende des Thema's in Bezug auf den Toninhalt auf Hoffnung hin, so werden wir durch die Art und Weise, wie sie sich ausspricht, auf religiösen Boden hingeführt. Zuletzt ist es auch hauptsächlich nur das erste Thema, das unsere Aufmerksamkeit auf sich zieht. Es stellt sich in den Vordergrund und drängt immer weiter aufwärts. Aber das so heranwachsende Forte zerreisst schrillend:



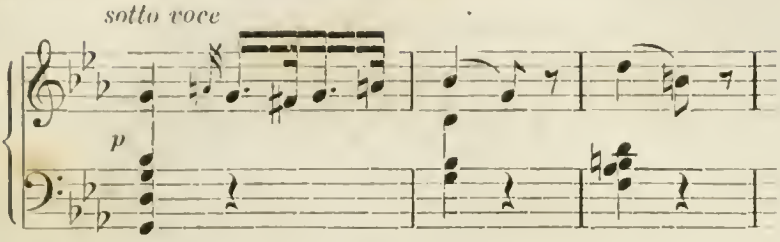
im verminderten Septimenakkorde. Dumpf zuckt dieser in der Tiefe nach:



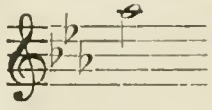
wendet sich zur Molldominante:



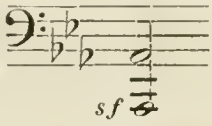
und geht in das erste Thema über:



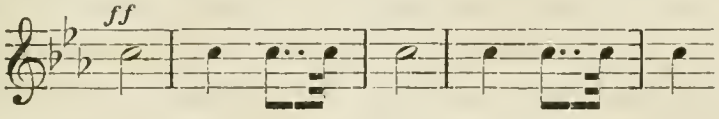
Dies wird aber nur kurz angedeutet. Es verstummt in einem einzigen hohen, lange ausgehaltenen Ton:



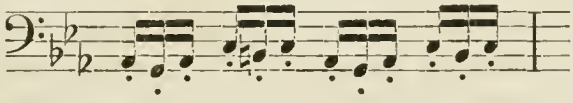
dem die tiefe Oktav:



sforzato antwortet. Und nun erscheint, vom *As*-dur-Dreiklange eingeleitet, im *fortissimo* ein Uebergang, welcher vorwaltend rhythmisch:



aber zugleich auch höchst bewegt figurirt gehalten ist:

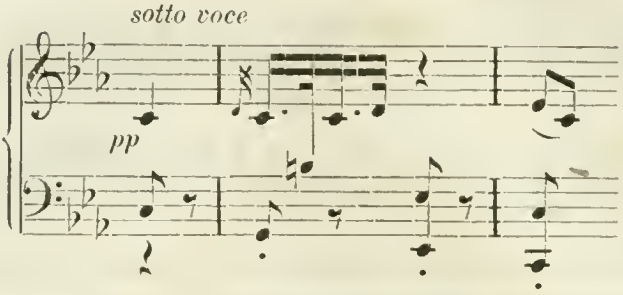


und im *decrescendo* zum ersten Thema zurückkehrt.

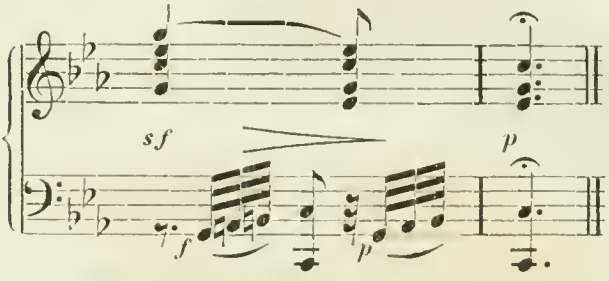
Das Herz hat in der Religion offenbar seine Beruhigung nicht gefunden. Mannesmuth ist es, die Grösse eines tragischen Charakters in kriegerischer Begeisterung, wodurch, wie vorher, auch hier die Seele ihren Aufschwung gewinnt, aber auch in dem Bewusstsein, das Leben dafür zum Opfer bringen zu müssen, in die erste Klage zurücksinkt.

Der Haupt-Satz mit Ergänzungsbild und *Coda* wird ziemlich genau wiederholt, gegen den Schluss hin dehnt er sich jedoch weiter aus. Sanft und schmerzvoll verliert er

sich in die Aufnahme des ersten Thema's. Aber es versagt der Ton:



und herb klagend, doch seinem Charakter treu:



schliesst das Ganze.

Die Schönheit dieses Tonstückes ist allgemein anerkannt. Dennoch möchte sich die Frage erheben, ob der Inhalt des zweiten Gegensatzes, in welchem das Ringen der Seele nach religiösem Troste als ein vergebliches hingestellt ist, wahrhaft ideal genannt werden kann? Anscheinend lässt sich eine solche Auffassung mit dem höchsten, christlichen Ideale nicht vereinigen. Hiernach müsste aus der Religion nicht allein Trost, sondern sogar freudiger Glaubensmuth gewonnen werden. Allein ebenso, wie jede Stufe individueller Entwicklung im Leben ihre Berechtigung hat, ebenso berechtigt muss jede Auffassung des Lebens nach der Stufe individueller Entwicklung sein. Und die Kunst kann jede Stufe der Entwicklung zum Gegenstande der Darstellung machen, je lebenswahrer, desto mehr. Denn alles wahrhaft Natürliche ist an sich auch gut, und das Gute die Basis des Besseren, zu dem wir gelangen können. Der ethische Standpunkt ist aber auch von dem ästhetischen auseinander zu halten. Für Beethoven ist der Höhenpunkt des Empfindens die Begeisterung des Helden, für die Freiheit seines Vaterlandes in den Tod zu gehen. Einem

Jeden tritt damit so Hohes, der Nacheiferung Werthes entgegen, dass wir darin etwas Unvergängliches, also auch — und sei es gegen den Willen, weil gegen den Standpunkt des Autors — auf die Ewigkeit Hindeutendes erkennen können. Der ästhetische Gesichtspunkt ist demnach ein so idealer, dass er, die Wirklichkeit des Empfindens verklärend, die Wahrheit des höchsten Ideales, wenn sie auch subjektiv noch unerkannt bleibt, doch nicht ausschliesst. Beethoven giebt uns in aller Treue etwas nach seinem Standpunkte durchaus wahr und gross Empfundenes in idealer Schönheit, und da dies formell seinen adäquaten Ausdruck erhalten hat, so ist die Composition, wie sie ist, in ihrer Art vollendet.

Ein Anderes ist es aber mit der Beantwortung der Frage: ob nicht die ethische, d. h. hier die christlich-religiöse Auffassung des Heldentodes für das Vaterland auch vom ästhetischen Gesichtspunkte zu höherem Ideal führen könne? Dies muss allerdings bejaht werden. In der Offenbarung der reinsten Wahrheit kann die Schönheit erst zu ihrer höchsten Höhe gelangen. Harren wir daher des Genius, der von diesem Standpunkte aus den Gegenstand in neuer, herrlicher Beleuchtung uns musikalisch darzustellen berufen ist. Bis dahin freuen wir uns aber mit ganzer Seele an dem, was uns Beethoven gegeben, welcher zu seiner Zeit den vollberechtigten Standpunkt eines hochgebildeten Künstlers einnahm.

Wir sehen, wie weit der Weg von der blos musikalischen Technik bis zur Tondichtung ist. Und wenn wir auch jeder Art von Compositionen von der untersten Staffel des Formengebietes bis zur höchsten hinauf volle Gerechtigkeit zu Theil werden lassen, so werden wir doch nicht anstehen, der auf der höchsten Staffel die Palme zuzuerkennen.

Nicht minder wird aber aus dem Vorhergehenden sich ergeben haben, dass der mächtigste Hebel wahrer musikalischer Poësie die empfindende Phantasie ist. Es müssen also die Bilder der hörenden, schauenden und vergeistigenden Phantasie nicht von ihr ab-, sondern auf sie hinführen,

wenn eine Composition zu solchem poëtischen Inhalte und dieser zur entsprechenden Wirkung auf den Hörer gelangen soll. Je mehr Seelenerfahrung ein Künstler hat, desto mehr Wahrheit, je mehr Kunsterfahrung ihm zu Gebote steht, desto mehr Schönheit wird sich in seinen Werken finden.

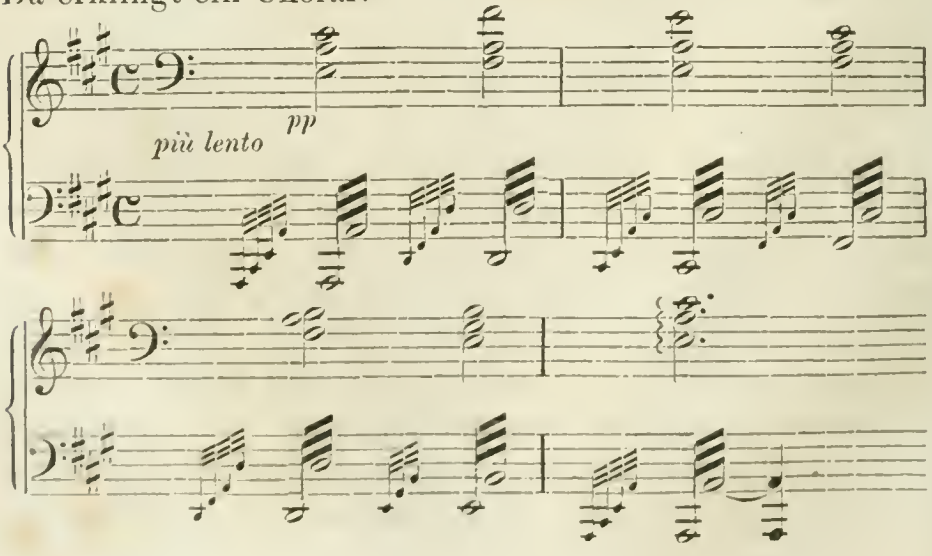
Bisher haben wir es aber nur mit Empfindungen zu thun gehabt, die durch Vorgänge in der Wirklichkeit hervorgerufen wurden. Unsere Phantasie geht jedoch auch oft über die Wirklichkeit hinaus; sie liebt es sogar, jenes mystische Reich zu beschreiten, das wir Geisterreich zu nennen pflegen.

Sie betritt damit das Gebiet des Romantisch-Poëtischen.

Meistens wird dies durch die schauende oder hörende Phantasie vermittelt; sobald die empfindende aber nicht hinzutritt, bleibt das Herz unberührt und die Erfindung ist wirkungslos.

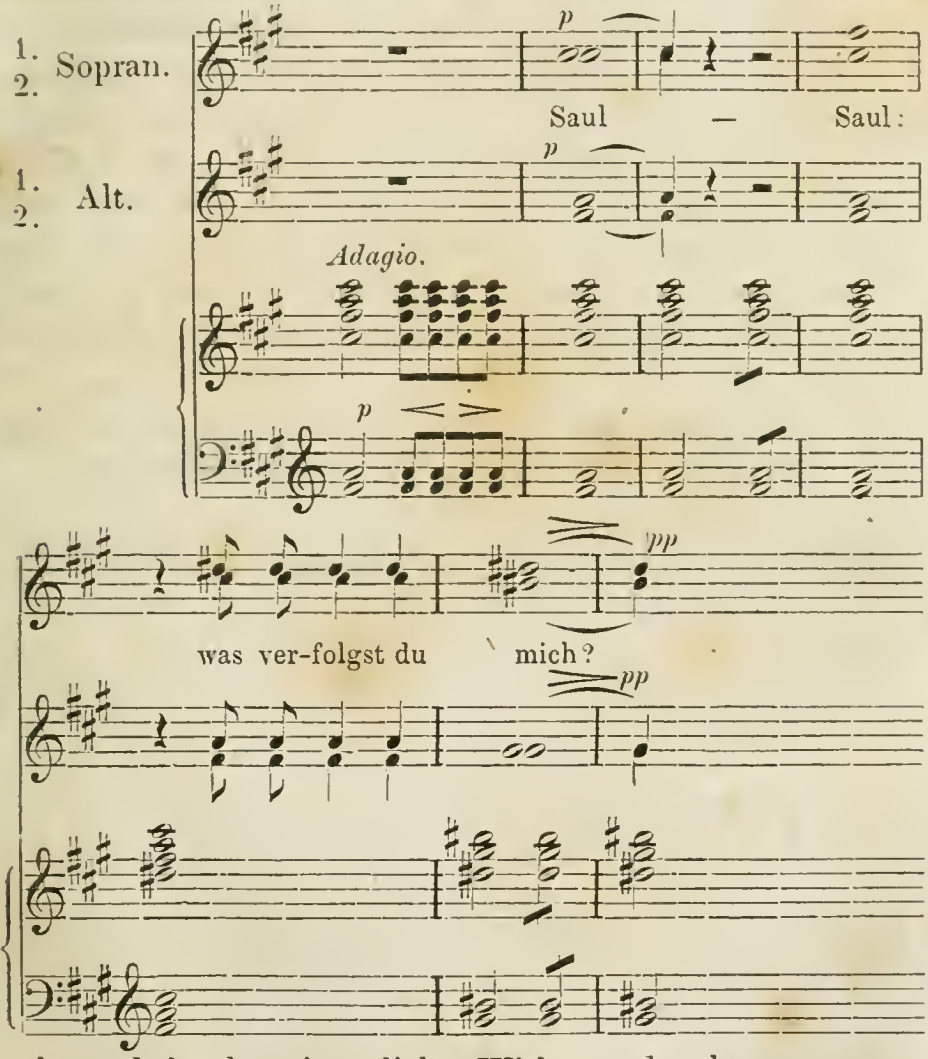
Dahin gehört zuvörderst die Ahnung im traumhaften Zustande der Seele. Berger's Variationen für Pianoforte über »Schöne Minka, ich muss scheiden« (Op. 14) schliessen mit einer *marche funèbre, »le rêve de Minka«* überschrieben, in welcher das Trio eine solche Ahnung zum Inhalte hat.

Die hörende Phantasie führt mit dem Bilde eines Trauermarsches Minka im Traume auf den Tod ihres Geliebten. Da erklingt ein Choral:



Er trifft das Herz. Die hörende Phantasie ist in die empfindende übergegangen, das äusserliche Tonbild ein innerliches geworden, und so die Wirkung erreicht.

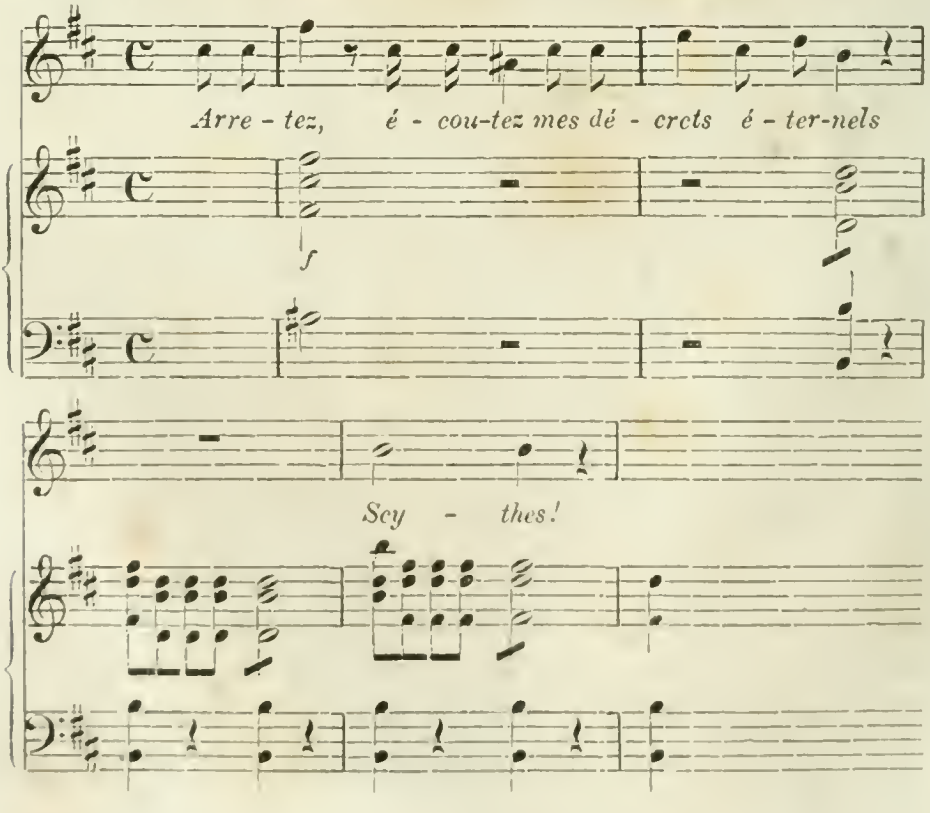
Ferner gewinnt auf solche Weise die Vision, als Hellblick der Seele im wachen Zustande, musikalischen Ausdruck. Die himmlische Stimme, welche dem Paulus als Saulus erklingt in dem bekannten Oratorium von Mendelssohn:



gelangt dadurch zu innerlicher Wirkung, dass langgetragene Harmonien und namentlich ihre Wendung im 5. und 6. Takte an Kirchenmusik erinnern, und die empfindende Phantasie von der Wirklichkeit zum himmlischen Geisterreich geführt wird. Von der Kritik ist Mendelssohn der

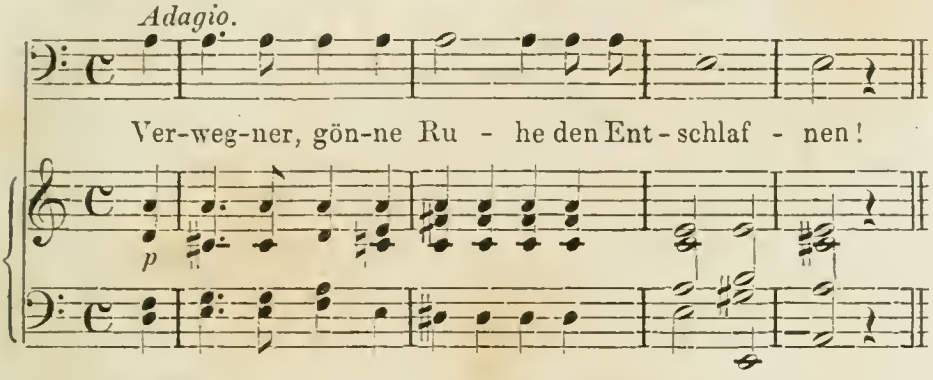
Vorwurf gemacht worden, dass er die Worte Jesu einem Chor von weiblichen Stimmen anvertraut hätte. Sehr feinfühlend hat aber Mendelssohn nicht eine einzelne, vielleicht tiefe Stimme dazu gewählt, weil eine solche nach dem Voraufgehenden eine ungewöhnliche, die empfindende Phantasie anregende Wirkung schwerlich hervorzubringen vermochte. Abgesehen hiervon haben wir uns aber die Wesen einer himmlischen Welt auch ganz anders organisirt zu denken, als die der irdischen, und Mehrstimmigkeit konnte nach seiner Meinung für deren grössere Vollkommenheit ein vielleicht um so entsprechenderes Bild sein.

Ferner sind es auch Bilder der Legende, Mythe und des Aberglaubens, welche uns von der Phantasie vorgeführt werden. Auch sie können nur in unserem Sinn wirken, wenn sie theils zur Empfindung sprechen, theils einen über das Gewöhnliche hinausgehenden Ausdruck erhalten. Wenn nun Gluck z. B. in seiner Iphigenie auf Tauris das Erscheinen der Diana durch ein Rezitativ darstellt, das gar nicht von einem der vorigen abweicht:



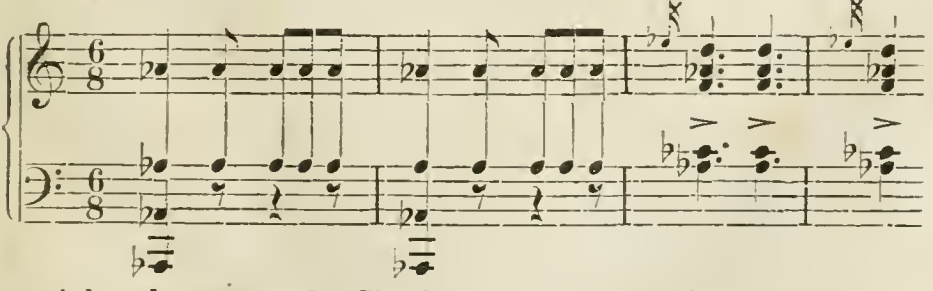
so empfängt die schauende Phantasie selbst nur ein theatralisches Bild, die empfindende Phantasie wird gar nicht berührt. Auch fehlt uns der Glaube der alten Griechen an die Wahrheit der Göttlichkeit der Erscheinung und darum macht die Scene so geringe Wirkung.

Mozart wusste dagegen höchst wirksame Mittel anzuwenden, um der Stimme des Geistes des Commendators in seinem »Don Juan« Eindringlichkeit zu verschaffen. Er wählt ausser der geisterhaften Monotonie der Melodie:

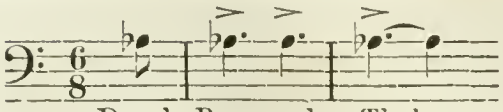


Harmonien, die, ausser von Holzblaseinstrumenten auch von Hörnern und Posaunen begleitet, einen so hohen Ernst und eine solche Erhabenheit ausdrücken, dass uns dadurch etwas Ausserordentliches entgegentritt. In der Stimme des Commendators personifizirt sich die der göttlichen Gerechtigkeit. Wir fühlen es, dass das Gewissen des Don Juan von ihr auf das Tiefste getroffen werden muss. Und so gewinnt das an sich blos Gespensterhafte eine tiefe, poetische Bedeutung.

Die Darstellung der wilden Jagd in C. M. v. Weber's Freischütz:



erreicht aber trotz der Einführung des in ähnlicher Weise monoton gehaltenen Männerchores:



nur die Wirkung des Geister- und Spukhaften. Zur Erreichung einer innerlichen Wirkung würde der Glaube an den Vorgang gehören. Dieser fehlt uns aber, und so wird die empfindende Phantasie nicht berührt. Das Ganze reduzirt sich auf ein vom Volksaberglauben geweckes Bild der hörenden Phantasie, das in der Oper theatralisch von der schauenden unterstützt wird.

Aehnlich ist es mit den meisten Bildern, die in das Phantastische übergehen, und leicht ist, Anwendung von dem Gesagten auf hierhin gehörige Fälle zu machen, wie sie sich in neueren Compositionen, z. B. in Wagner's „Walküre", in Raff's Sinfonie „Im Walde" u. s. w., finden.

Berechtigt sind diese Bilder dann, wenn durch die phantastische Welt die Menschenwelt im Kleinen oder Grossen ideal hingestellt wird, indem dann die Möglichkeit menschlichen Nachempfindens eintritt. So ist es z. B. mit der Elfenmusik in Mendelssohn's „Sommernachtstraum".

Endlich kann auch die Phantasie an sich schon verklärend wirken. In dieser Weise hat Rungenhagen sehr sinnig Radziwil's Composition zu Goethe's »Faust« einen beruhigenden und wahrhaft poëtischen Schluss gegeben. Er geht dabei freilich einen Schritt über den Goethe'schen Text hinaus. An diesen knüpfen sich nämlich Worte von Ribbeck, die hierzu besonders gedichtet sind*). Rungenhagen behandelt dieselben nach dem choralartigen Satze, mit welchem die Scene der Bibelübersetzung eingeleitet ist. Zuerst lässt er den Satz vom Chore singen, dann überlässt

*) Wirf dich an deines Richters Herz,
Bedrängtes Kind der Erde!
Er führt dich durch der Hölle Schmerz,
Dass dir der Himmel werde.
Zum Abgrund dringt der Gnade Blick,
Und was verloren, führt zurück
Der grosse Hirt der Heerde.

er ihn dem Geigenquartett allein. Letzteres geht immer mehr und mehr in ein *decrescendo* über und lässt den Satz zuletzt im leisesten Piano ganz ätherisch verhallen. Die Musik wirkt hier geisterhaft. Dem Hörer ist, als wenn das schwer geprüfte, reuerfüllte und bussfertige Gretchen, von himmlischer Harmonie aufgerichtet und erquickt, wieder zu Ruh' und Frieden gelangte.

Ist nun das Phantasiebild in der That ein poëtisches, so bedarf es immer noch in seinem musikalischen Incarnat der Uebereinstimmung mit dem Gegenstande des Inhalts. Das Tonbild soll nicht blos den Gegenstand verdeutlichen, sondern es muss auch so gewählt sein, dass die Grenzen innegehalten werden, welche der gebildete Geschmack der künstlerischen Wiedergabe desselben ebensogut zieht, als den Grenzen der Musik im Allgemeinen. Und dies führt auf die Reinheit des Stils, welche vorher schon angedeutet wurde und von der später noch ausführlicher die Rede sein soll.

Alles nun, was bisher über Tonform und Toninhalt gesagt ist und noch gesagt werden könnte, vermag als Kunstlehre seinen Einfluss auf den Lernenden auszuüben und auf die Bildung seines Kunstgeistes einzuwirken. Es wird anfangs dann vielleicht als die Stimme einer Autorität erscheinen, der man gern Glauben und Vertrauen schenkt. Später, in dem Stadium der Reflektion des Kunstjüngers, wird es freilich auch angezweifelt werden. Dann pflegt aber eine Phase der Entwicklung zu folgen, in der ihn Lebens- und Kunsterfahrung zur Einkehr in sich selbst führen. In dieser entscheidet die Individualität für Anerkennung oder Verwerfung des Ueberkommenen und gewinnt vielleicht ganz neue Resultate. So erreicht der Künstler in einer Art Neugeburt wieder das Stadium der vollen Freiheit des Schaffens und in dem Vollgefühl derselben kommt er in der Stunde der Begeisterung und innerlichen Versenkung zu dem geistigen Lichtblicke, mit welchem sich ihm das Kunstideal im Allgemeinen oder auch das für den besonderen Fall erschliesst. Aus seiner eigensten Individualität geht dann die

Originalität seines Schaffens hervor. Mit dem Schaffen selbst wächst aber die Erfahrung wieder, es erweitert sich des Künstlers Gesichtskreis immer mehr, und von Werk zu Werk steigert sich die Bildung seines Kunstgeistes. Dieser wirkt nun wieder auf die Produktion ein, und so ist seine künstlerische Laufbahn ein fortwährender Entwicklungsgang. Aber nur, so lange seine Geistes- und Körperkräfte frisch und in voller Harmonie bleiben. Ist dies nicht der Fall, so kann auch ein Rückgang in seinem Schaffen eintreten.

Es möge mit Nachsicht aufgenommen werden, wenn ich es unternehme, an unseren klassischen Meistern zu zeigen, wie das Ideal derselben auf den Stil der bedeutendsten Kunstgattungen von wesentlichem Einfluss gewesen ist; mit um so grösserer Nachsicht, als es auf die Gefahr hin geschieht, diesen Vortrag etwas über die Gebühr auszudehnen.

Palestrina (1524 — 1594) trat in den Wendepunkt seines Schaffens, mit welchem sein Ideal von Kirchenmusik entstand, wahrscheinlich im Jahre 1560, also in seinem 36. Lebensjahre. Schon 1554 hatte er sein erstes Werk veröffentlicht. Es ist, so viel ich weiss, heute nicht mehr bekannt, und so fehlt der Vergleich in Bezug auf die Wandlung seines Stiles. Annehmen lässt sich aber, dass er als Schüler Goudimel's, also der Autorität der niederländischen Schule folgend, in ihm ein recht contrapunktisch-gelehrtes Werk geliefert habe. 1560 schrieb er die Improperien, welche an die alte Psalmodie anlehnen und auf die ich noch genauer im fünften Vortrage eingehen werde. Ihre grosse Einfachheit machte der damals meistens so complicirten Kirchenmusik gegenüber solches Aufsehen, dass Pius IV. sich eine Abschrift davon erbat. Die Composition ist wahrscheinlich aus dem geistigen Lichtblick hervorgegangen, der ihm in stiller Beschaulichkeit zu der schmerzensvollsten Zeit seines Lebens wurde. Durch die Gunst des Pabstes Marcellus II. war er nämlich als Sänger in die päbstliche Kapelle aufgenommen worden. Da er aber ver-

heirathet war, wurde er von Paul IV. 1555 entlassen, und zwar mit einer so spärlichen Pension, dass er mit seiner Familie schier der Dürftigkeit preisgegeben war. Wenn er nun einige Jahre darauf, als er die freilich auch schlecht genug dotirte Stelle eines Kapellmeisters von S. Giovanni am Lateran erhalten hatte, in dieser Kirche die genannten Improperien aufführte, so lässt sich wohl annehmen, dass ihm sein Ideal in der traurigen Musse jener Zeit aufgetaucht sei. 1562 folgte die Messe über *ut re mi fa sol la*, welche mit der Einfachheit auch die Kunst des gelehrten Satzes verband und ebenfalls sich grossen Beifalls zu erfreuen hatte. Ungefähr um diese Zeit trat die für die Reorganisation der Kirchenmusik ernannte Commission zusammen, welcher es besonders um Abstellung des damals so häufigen Zugrundelegens einer weltlichen, oft trivialen Melodie und um Vermeidung aller überkünstlichen und unverständlichen Tonverschlingungen darin zu thun war. Sie forderte Palestrina zur Composition einer Messe auf und dieser sandte derselben gleich drei. Sie gefielen der Commission und trugen dazu bei, dass die Musik ein integrirender Theil des Cultus blieb. Die eine dieser Messen nannte er nach dem Pabste Marcellus, weil er diesem sich so sehr verpflichtet fühlte. Grossartigkeit und Strenge, wie sie der Weihe des katholischen Ritus angemessen waren, aber auch eine an Kälte grenzende Objektivität sind die Haupteigenschaften seines Stils.

Händel (1684—1759) kam zu seinem künstlerischen Lichtblick erst ungefähr in seinem 49. Lebensjahre. Er hatte bisher — und zwar indem er sich ausser in Deutschland auch in Italien und England aufhielt — grossentheils nur Opern componirt. In London war ihm (1720) die Direktion der unter dem Namen „Königliche Akademie“ auf Subscription des Königs und des Adels unterhaltenen Oper übertragen worden. Durch Intriguen der Sänger gezwungen, diese Direktion aufzugeben (1729), setzte er die Opernaufführungen auf dem Haymarket-Theater fort. Aber nicht lange. Er musste auch dies Feld seinen Gegnern ein-

räumen und das zweite Theater beziehen. Hasse wurde an seine Stelle gerufen. Vergebens suchte sich Händel zu halten; seine Gegner und seiner unwürdige Nebenbuhler siegten. Nach grossen Geldverlusten und körperlich und geistig leidend, musste er sein Theater schliessen. Jetzt kam es ihm darauf an, durch Compositionen, welche nicht der Bühnendarstellung bedurften und dennoch ein Auditorium zu fesseln vermochten, der Oper die Spitze zu bieten. Er nahm deshalb die Form des Oratoriums auf, die er in Italien kennen gelernt und in welcher er bereits 1720 seine „Esther" geschrieben hatte. Indem er darüber nachdachte und sich mehr und mehr in den Gegenstand vertiefte, mag sich ihm nun die ideale Auffassung desselben erschlossen haben, die wir noch heute an seinen Werken bewundern. Es war ihm klar, dass die Oper an Unwahrheit krankte, dass es der Handlung an Nothwendigkeit, den Handelnden an Charakter gebrach und dass der Schwerpunkt derselben in den coloraturreichen Arien der Sänger lag. Er bedurfte also eines Textes, welcher ihm Gelegenheit gab, einen einfachen, aber grossartigen Vorgang, der Bibel oder der heiligen Legende entnommen, welcher sich zwar klar und motivirt hinstellte, aber doch zu seinem Erkennen nur der Phantasie des Hörenden, nicht der Bühnendarstellung bedurfte, durch Wahrheit des Ausdruckes und Charakteristik der singenden Personen zu beleben und den Schwerpunkt des Werkes in die Theilnahme eines ganzen Volkes oder ganzer Völker an der Handlung zu legen.

In den Chören konnte sich der Reichthum seiner Kunst des Contrapunktes entfalten, wenngleich er sich bewusst war, dass darüber das Interesse des Auditoriums an der Composition nicht verloren gehen durfte. Die Themen mussten sich durch Charakteristik, wie durch Natürlichkeit auszeichnen und ebenso leicht sang-, als auffassbar sein. Die Polyphonie musste immer durchsichtig und verständlich bleiben und dem Texte musste eine Seite abgewonnen werden können, dass die Composition zu ergreifenden Höhenpunkten gelangte. So hatte er eine Form ge-

funden, in welcher er den Adel seines Geistes und die Tiefe und Hochherzigkeit seines Empfindens musikalisch auszusprechen vermochte. Die Bildung des kunstsinnigen Londoner Publikums wie seiner Dichter kam ihm hierbei zu statten. Und so gelangten seine Oratorien durch das sich in ihnen wahrheitsgetreu kund gebende, dramatische Leben, durch die Grossartigkeit der Auffassung und auch durch ihre einfachschönen Melodien, die oft eine Volksmässigkeit erreichten, zu einer Wirkung und Verbreitung, die er selbst kaum geahnt haben mag. Besonders hervorzuheben sind: der Messias und Samson, ersterer annähernd episch-, letzterer durchaus dramatisch-lyrisch gehalten, allen kommenden Generationen unvergängliche Vorbilder.

Sebastian Bach (1685—1750), Sohn eines Musikers, Schüler seines Bruders, des Cantors Christoph Bach in Ohrdruff, wanderte als Jüngling nach Hamburg, dort den Organisten Reincken zu hören. Mehr noch als dessen Spiel, soll das Georg Böhm's, eines Schülers von Reincken, um 1700 Organist an der St. Johanniskirche in Lüneburg, auf ihn eingewirkt haben. Böhm wusste, wie Spitta in seiner Biographie Bach's (I. S. 200) sagt, „aus dem Choral und auf dessen Grunde anmuthige, wechselvolle Tongestalten zu entwickeln", in welchen sich wenigstens das allgemeine Grundgefühl des Chorales aussprach. Neunzehn Jahre alt, machte Bach als Organist in Arnstadt eine Reise nach Lübeck, wohin ihn der Ruf des dortigen Organisten Buxtehude (gest. 1707), eines gebornen Dänen, zog. Dessen kunstvolle Durchführung origineller Themen soll auf ihn einen solchen Eindruck gemacht haben, dass er dort längere Zeit, sogar über seine Urlaubszeit hinaus, blieb. 1707 finden wir ihn als Organisten in Mühlhausen und ein Jahr darauf als Hoforganisten in Weimar; 1714 als Concertmeister des Fürsten von Cöthen und 1723 tritt er in sein wichtigstes und letztes Amt als Cantor an der Thomasschule zu Leipzig. Deutschland hat er nie verlassen. Er strebte mit aller Kraft seines Geistes dahin, als Jünger der niederländischen Schule die Kunst des Contrapunktes zur höchsten Höhe zu

führen und ihr den tief religiösen Inhalt zu geben, zu dessen Offenbarung seine subjektive Glaubensüberzeugung ihn drängte. Die Kirche war und blieb grossentheils der Boden seines Schaffens und treu hielt er an Choral, Bibel und Gesangbuch. Die Dichtungen seiner Zeitgenossen, welche er componirte, entsprachen wenigstens seinem Glaubensstandpunkte, wenngleich sie auf poëtischen Werth keinen Anspruch machen können.

Vor Allem ragt er durch seine Virtuosität auf der Orgel und seine Compositionen für dies grossartige Instrument über alle Zeitgenossen hervor. Noch heute steht er unerreicht da. An seinen eigenen Leistungen und der durch sie gewonnenen Kunsterfahrung scheint sich die Bildung seines Ideals weiter und weiter vollzogen zu haben; indem er mit dem grössten Fleisse alle contrapunktischen Formen zu erschöpfen und in innigster Hingabe an den Inhalt derselben mit tief religiösem Empfinden, bei Gesangcompositionen sogar bis zur Auslegung des Textes, ja bis zum übertriebenen Eingehen auf einzelne Worte, zu erfüllen suchte. Ohne es zu wollen, kam er aber auf solche Weise dahin, fast nur für den Musikkenner zu schreiben. Einem grösseren Auditorium waren seine Compositionen mit ihren wunderbaren Tonverschlingungen und in der strengen Consequenz ihrer Durchführung unverständlich. Und da sein religiöses Empfinden ein so subjektives war, dass sich der Inhalt nur wenigen sympathisch fühlenden Hörern, und auch diesen noch immer sehr schwer erschloss, so erreichte er es nicht einmal, erbauend auf seine Gemeinde einzuwirken. Er hat darüber von seiner vorgesetzten Behörde viel zu leiden gehabt. Wie er aber bemüht war, in seinen Compositionen eine immer grössere Klarheit und allgemeinere Verständlichkeit zu erreichen, zeigt die nach und nach wachsende Vollkommenheit seiner Kirchencantaten, deren Gipfel seine Passionsmusiken bilden. In der nach dem Matthäus verzichtet er selbst auf die ausgeführte Fuge und seine Auffassung ist eine so objektive, ja oft dramatisch lebendige, dass jeder einigermaassen gebildete Hörer

nicht allein leicht zu folgen im Stande ist, sondern von der erhabenen Handlung andachtsvoll-begeistert fortgerissen wird. Er gab uns in seinen Passionsmusiken Musterbilder dieser Gattung und Mendelssohn wusste für die Form seines „Paulus" nichts Besseres, als an Bach's Auffassung und Behandlungsweise dieser Art von Oratorien anzuknüpfen.

Gluck (1714—1787) hatte bereits eine grosse Anzahl Opern im italienischen Stil geschrieben und in Italien mit Erfolg zur Aufführung gebracht, als er sich 1745, also in seinem 31. Lebensjahre, nach London begab und dort seinen „Sturz der Giganten" aufführte. Händel's „Messias" und „Samson" waren zu der Zeit (1741 und 42) schon componirt, und es lässt sich wohl annehmen, dass Gluck bei seinem Aufenthalt in London eins oder das andere dieser Werke kennen gelernt hat. Von London ging er nach Kopenhagen, von da wieder nach Italien, und mit Lorbeern bedeckt kehrte er als k. k. Kapellmeister und Ritter des goldnen Sporn nach Wien zurück; im Grunde seines Herzens aber doch unbefriedigt, denn er war des Schlendrians der Opernmusik müde und fühlte, dass auch seine Compositionsweise eine andere werden müsste. In Wien lebte er zurückgezogen in einem Garten, mit mancherlei musikalischen Arbeiten beschäftigt, hauptsächlich aber meditirend. In dieser Zeit scheint ihm das Ideal der Oper aufgegangen zu sein. Ob hierauf vielleicht Händel's Auffassung des Oratoriums von Einfluss gewesen sein mag, bleibe dahingestellt. Wenigstens waren, wie bei Händel, so auch bei ihm dramatische Wahrheit in der Darstellung grosser Begebenheiten, Charakteristik der Helden, Vertiefung in deren Gemüthslage und geistvolles Eingehen in den Sinn der Worte die Ausgangspunkte seiner reorganisatorischen Intention. Aber nicht in den Chören, die nur den Hintergrund bilden durften, da sie, zumal bei allzu breiter Ausdehnung, auf der Bühne nicht wirken, sondern in der Handlung der singenden Personen sollte der Schwerpunkt des Werkes liegen. Die Handlung selbst sollte einfach sein, aber durch einen motivirten Conflict interessant werden. Alles Musikalisch-

Phrasenhafte sollte abgestellt, unnütze Wiederholungen sollten vermieden werden, und die musikalische Erfindung sollte von dem Charakter der handelnden Personen bestimmt sein. Nach diesen Prinzipien schrieb er zuerst (1762—64) die Oper Orfeus und Euridice, wozu ihm Calzabigi den Text geliefert hatte. Sie bildet den Uebergang zu den folgenden Werken. Alceste, welche 1768 entstand, steht schon ungleich höher. Beide hatten aber in Wien nicht den gehofften Erfolg. Und deshalb suchte Gluck einen andern Schauplatz seines Wirkens. Er fand ihn in Paris, wo Lully und Rameau ihm vorgearbeitet hatten und die Tragödie der Klassiker, trotz ihrer Mängel, auf die Bildung des Geschmacks des Publikums von grosser Einwirkung gewesen war. Vor Allem »Iphigenie in Aulis«, dann aber auch »Armide« und »Iphigenie auf Tauris« errangen sich hier den grössten Beifall. Letztere ist indessen wohl das Werk, welches Gluck's Ideal am treuesten wiedergiebt, ein ächtes Kunstwerk, das im grossen Ganzen als Muster des Stils der grossen heroischen Oper bezeichnet werden kann.

Auf Joseph Haydn (1732—1809) machten die Klaviersonaten Emanuel Bach's einen solchen Eindruck, dass er sie Morgens und Abends spielte und zwar schon zu der Zeit, als er, seines Stimmwechsels wegen (im 16. Jahre) aus dem Sängerchore von St. Stephan in Wien entlassen, sich in recht hülfsbedürftiger Lage befand. Er bekannte später selbst, wie viel er aus ihnen gelernt hätte. Sie gaben der Bildung seines Kunstgeistes die besondere Richtung. Porpora, dem er fast Bedientendienste leistete, mag nicht ohne Einfluss, besonders auf seine Composition für Gesang gewesen sein; aber sein erstes, ungefähr 1750 für die Gesellschaft des Baron Fürnberg geschriebenes Quartett (in B dur) wich von der herkömmlichen Weise so ab, dass die Kenner darin eine Herabwürdigung der Musik zu komischen Tändeleien sahen. Haydn, der seine Compositionen auf die Wirkung einrichten musste, um seinen Gönnern zu gefallen, liess sich jedoch dadurch gar nicht stören, sondern schrieb, vorübergehend bei dem Grafen Morzin als Musikdirektor

angestellt, 1759 seine erste Sinfonie in D auf ähnliche Weise. 1760, in seinem 28. Jahre, wurde er Kapellmeister des Fürsten Esterhazy zu Eisenstadt in Ungarn. In dieser nichts weniger als glänzenden Stellung blieb er bis zu dem Tode des Fürsten (1790). Hier componirte er unablässig und ausser andern Werken entstand die Mehrzahl seiner Sinfonien und Quartette. Dadurch, dass er sie gleich nach ihrem Entstehen einstudiren und zur Aufführung bringen konnte, war es ihm möglich, seine Erfahrungen immer mehr zu bereichern, den verschiedenen Instrumenten ihre eigenthümlichen Seiten abzugewinnen, den Formen das entsprechende Maass zu bestimmen und dies Alles zur Verwirklichung seines sich auf solche Weise höher und höher aufschwingenden Ideales zu verwerthen. Und da er immer auf den Beifall seiner Hörer bedacht sein musste, so gab er sich alle Mühe, einfach und fasslich zu schreiben. Dabei kam ihm die Kunst, einen Grundgedanken zu erweitern und umzugestalten und dadurch eine Composition einheitsvoll zu entwickeln, ungemein zu statten, und so gab er namentlich seinen Sinfonien und Streichquartetten einen Grad von Vollendung, dass sie in Bezug auf Form mustergültig geworden sind. 1790 entschloss er sich auf Veranlassung des Violinvirtuosen Salomon, für dessen Professional-Concert er componiren und das er auch dirigiren sollte, zu einer Reise nach London, und 1794—95 besuchte er es zum zweitenmal. Händel's Oratorien sind ihm, wenn nicht früher, gewiss zu dieser Zeit bekannt geworden. Er brachte von dort den Text zur »Schöpfung« mit, welchen er nach van Swieten's Umarbeitung 1797—98 (in seinem 65. Jahre) componirte. 1801 folgten die »Jahreszeiten«, deren Text nach Thomson ebenfalls von van Swieten eine Bearbeitung erfahren hatte. Beide sind aus ächt süddeutschem Geiste hervorgegangen und Haydn's ganze Kindlichkeit und Natürlichkeit, wie auch seine Freudigkeit und Frömmigkeit sind darin ausgegossen. Sein durchaus naives Empfinden hat sich in dem Inhalt, seine reife Kunsterfahrung in dem Maass und der Anmuth der Form in einer Vollkommenheit ausge-

sprochen, dass diese Oratorien noch bis heute die Lieblinge des musikalischen Publikums fast aller gebildeten Nationen geblieben sind. Wie hoch aber sein Ideal über dessen Verwirklichung in seinen Werken stand, beweist die Aeusserung, welche er an seinem 74. Geburtstage gethan haben soll: »ihm schwebten öfters Ideen vor, wodurch seine Kunst noch viel weiter gebracht werden könnte, aber seine physischen Kräfte erlaubten ihm nicht mehr, an die Ausführung zu schreiten«.

Mozart (1756—1791) war 23 Jahre alt, als er von seiner zweiten Reise nach Paris in die Heimath zurückkehrte. Er hatte dort Gluck's »Iphigenie in Aulis« gehört und diese gewiss einen mächtigen Eindruck auf ihn gemacht. Als Klaviervirtuose, wie als Componist hatte er bis dahin manchen Lorbeer errungen; doch ragten seine Leistungen über die seiner Kunstgenossen immer noch nicht hervor. Er kam über München zurück. Hier befand sich Aloysia Weber, seine erste Liebe, die inzwischen als Sängerin zu Ruf gekommen war. Sie empfing ihn sehr kalt. Anscheinend ruhig, aber doch mit blutendem Herzen schied er von ihr. Eine Anstellung, wie er gehofft, fand er in München auch nicht. Und so blieb ihm denn nichts übrig, als wieder in das Salzburger Joch seines Concertmeisteramtes bei dem Erzbischof Hieronymus zurückzukehren. Aus dieser drückenden Lage, wie aus seinem Liebesleid suchte er sich nun mit aller Energie zu neuer künstlerischer That emporzuraffen. So kam er denn zur Selbstbetrachtung und mit ihr zu dem grossen Wendepunkte seines Lebens. Die ausgezeichnete musikalische Bildung, welche er von seinem Vater Leopold Mozart erhalten hatte, und zu der eigene Kunst- und Lebenserfahrung getreten waren, liess ihn die Bedeutung der Opernreform Gluck's in ihrem ganzen Umfang erkennen. Und da er zu gleicher Zeit das ganze Gebiet der musikalischen Composition unter neuem Gesichtspunkte übersah, so stand ihm bald auch klar vor der Seele, wie er nach seiner Eigenthümlichkeit weiterzugehen hätte. Es ward ihm der geistige Lichtblick in seine Kunst, dem

seine späteren Werke nächst der Formvollendung ihren poëtischen Zauber verdanken.

In demselben Jahre ging er mit dem Erzbischofe nach Wien. Er verliess aber bald dessen Dienst und wählte Wien zu seinem bleibenden Aufenthalt. Seinen Lebensunterhalt verdiente er sich grösstentheils mit Privatstunden in der Musik. 1781 ward ihm von München der Auftrag, die Oper »Idomeneo« zu componiren. Mit Begeisterung ging er an's Werk. Sein Vater selbst erstaunte über die Grösse und Neuheit des Stils. Die Oper fand Beifall und Mozart hat für sie immer eine Vorliebe behalten. Doch ist sie überreich an Arien und Recitativen, von denen auch die meisten trotz ihrer musikalischen Schönheit undramatisch sind. Und aus diesem Grunde, besonders aber wohl deshalb, weil es dem Texte an Handlung fehlt, ist die Oper so selten wieder zur Aufführung gekommen, was um so bedauerlicher ist, als sich in den Chören derselben eine Grösse und Fülle von Gedanken findet, welche, wenn sie auch an Gluck erinnern, doch dem Werke einen hohen Rang in der musikalischen Literatur geben.

Constanze Weber, die Schwester der oben erwähnten Aloysia, wurde nun Gegenstand seiner Liebe und im Bräutigamsstande schrieb er (im September 1781), von Joseph II. dazu aufgefordert, die Oper »Belmonte und Constanze«, die namentlich in der Basspartie des Osmin durch Humor und Charakter, wie in der Arie Belmonte's durch den Ausdruck reinster, höchster Liebesgluth sich auszeichnet. Er schreibt über die letztere an den Vater: »Dies ist die Favoritarie von Allen, die sie gehört haben, auch von mir. Man sieht das Zittern, Wanken, man sieht, wie sich die schwellende Brust hebt, welches durch ein crescendo exprimirt ist; man hört das Lispeln und Seufzen, welches durch die erste Violine mit Sordinen und eine Flauto mit im unisono ausgedrückt ist«. Es ergiebt sich daraus, wie wahrheitsgetreu er mit dem Ausmalen der Empfindung verfuhr. 1785 schrieb er die Haydn gewidmeten sechs Quartette und die Oper »Figaro«, ebenfalls sein »Lieblingslied«. Die Wiener hielten diese

Oper aber »zu schwer und zu weit ausgesponnen«, und Martin trug über sie mit seiner Operette »una cosa rara« den Sieg davon. Aber den Pragern gefiel sie. Für sie schrieb er deshalb 1787 den »Don Juan«, welchen die Wiener wieder »zu unmelodisch, zu chaotisch, ungleich gearbeitet und überladen an Harmonie und Instrumentation« fanden, und ihm den »Axur« Salieri's vorzogen. 1786 entstand die Es dur-Sinfonie und gleich darauf die aus G moll und C dur, drei unvergängliche Meisterwerke. 1790 schrieb er »Così fan tutte«. Und in sein Sterbejahr (1791) fällt die Composition der »Zauberflöte«, des »Titus« und des »Requiem«. In der Zauberflöte erreicht er die grösste Volksthümlichkeit.

Mozart zeichnet sich besonders durch seine musikalische Allseitigkeit aus. Er hat Compositionen in allen Gattungen der musikalischen Kunst geliefert, und meistens mustergültige. In der romantischen und komischen Oper ist er durchaus original. Den Wünschen der Sänger kam er aber gern entgegen und auf Kosten dieser Gutmüthigkeit ist manches Passagenwerk in seinen Arien entstanden, das er sonst wohl schwerlich geschrieben hätte.

In seinen Werken spiegelt sich die ganze menschliche Gemüthswelt in Freud' und Leid wieder, am meisten spricht sich darin aber seine zärtliche, nur Liebe athmende Gesinnung aus. Italienischer Wohllaut, französische Feinheit und deutsche Tiefe verschmelzen in ihnen einheitsvoll zu ächt ideal-deutscher Musik. Von welcher Bedeutung diese für die Kunstwelt war, zeigen die Werke von Weigl, Winter, Paer, Boieldieu, Righini, Cherubini, ja selbst Beethoven und Rossini, die sämmtlich Mozart's Einfluss nicht verleugnen können.

Beethoven (1770—1827) wurde, nachdem er in Bonn besonders durch Neefe eine gute musikalische Vorbildung erhalten hatte, in seinem 22. Jahre auf Verwendung seines Gönners, des Grafen Waldstein, auf Kosten des Erzbischofs von Cöln nach Wien gesendet, um dort Joseph Haydn's Unterricht zu geniessen. Für diesen trat zwar in seiner Abwesenheit Albrechtsberger ein; es ist aber unverkennbar,

dass gerade Haydn's Unterweisung, vornämlich in Bezug auf die logische Entwicklung eines Tonstückes, Beethoven's Kunstgeiste die besondere Richtung gegeben hat. In seinen Mussestunden beschäftigte er sich mit historischer und poëtischer Lektüre, und was er gelesen, das klang in seiner Seele lange Zeit nach. Dabei war er voll reger Theilnahme für die politischen Ereignisse der damaligen Zeit. Wie die Dichter der Sturm- und Drangperiode schwärmte er für die republikanische Freiheit, die von Frankreich aus alle Menschen beglücken sollte, und Napoleon in seiner Feldherrnglorie erschien ihm als der Erretter aus der politischen Unfreiheit.

»Voll der tiefsten Empfindung, liebewarm, gottesfürchtig, wenngleich nicht strenggläubig-katholisch, hohen, aber unbeugsamen Geistes und von grosser Willensstärke«, suchte er in Tönen auszusprechen, was er nicht in Worte zu kleiden vermochte. Das blos formale Tonspiel, so gern er es sonst auch pflegte, konnte ihm hierzu nicht genügen. Und wenngleich mit historischer Sicherheit erst das Jahr 1804 als der Wendepunkt seines Schaffens zu nennen ist, so dürfen wir doch annehmen, dass viel früher schon das Ideal der Vergeistigung der Instrumentalmusik ihm vorgeschwebt hat. Die ersten Sinfonien in C und D dur, 1799 und 1800 geschrieben, lehnen, soviel Eigenthümlichkeit sich auch schon in ihnen ausspricht, noch an Haydn und Mozart an. Aber in manchen Sonaten für das Fortepiano giebt sich schon ein Toninhalt kund, der nicht blos, wie dann und wann wohl in den Werken früherer Meister, in schwachen Andeutungen, sondern in recht deutlich erkennbaren Zügen von dem Walten eines bewussten Geistes zeugt. Die wahrscheinlich 1802 geschriebene Sonata quasi fantasia in cis moll (op. 27) sei nur als Beispiel angeführt.

Das Pianoforte war in seiner damaligen Vervollkommnung besonders einladend für die Composition. Beethoven wusste den ganzen Spielreichthum desselben in Passagen und Harmonien zu entfalten, und liebte es, phantasirend sich auf ihm zu ergehen und seinen Gefühlen Ausdruck zu geben.

Aus den die Entstehung der Sinfonia eroica (1804) begleitenden Umständen tritt uns aber erst der unverkennbare Beweis seines bewussten Wollens entgegen, einen grossen Lebensvorgang in geistig verklärtem Bilde musikalisch darzustellen. Er stand damals im 34. Lebensjahre. Die Sinfonie war ursprünglich Napoleon gewidmet; als dieser aber den Thron bestiegen hatte, zerriss Beethoven das Dedikationsblatt. »Der ist nicht besser, als die andern!« soll er dabei gesagt haben. Und bei Napoleon's Tode äusserte er sich: »dass er ihm den Leichenmarsch schon vor Jahren componirt habe«. Genug: es war der Kampf eines Helden für die Freiheit, den er zu dem Inhalte dieser Sinfonie gewählt hatte.

In dem mächtigen Drange, sich so klar und verständlich auszusprechen, als es nur irgend die musikalischen Mittel erlaubten, hat er den einzelnen Sätzen dieses Werkes aber eine fast allzu reiche Ausführung und weite Ausdehnung gegeben.

Die 1808 entstandene Cmoll-Sinfonie ist dafür um so maassvoller gehalten und in jeder Beziehung ein ächtes Meisterwerk zu nennen. Die Instrumentalmusik mit poëtischem Inhalt hat in ihr die grösste Vollendung erhalten. Mit dem Entstehen seiner Schwerhörigkeit, die schon 1800 sich bemerkbar machte, 1810 sich beträchtlich steigerte und später in völlige Taubheit überging, vereinsamte Beethoven immer mehr und mehr und lebte zuletzt nur seinen Ideen. Sein Empfinden wurde dabei immer subjektiver und der Inhalt seiner Werke immer schwerer verständlich. Die 1823 geschriebene 9. Sinfonie enthält schon manche Sonderbarkeiten und die letzten Sonaten und Quartette gehen sogar öfter über die Sphäre des musikalisch Darstellbaren hinaus.

Beethoven ist aber selbst in seinen Irrthümern immer noch gross und verehrungswürdig und wir können ihm auch für diese Gaben nur dankbar sein. Dass aber an diese Werke der Fortschritt der musikalischen Kunst zu knüpfen sei,

wie man es jetzt sehr häufig aussprechen hört, dürfte doch wohl zu bezweifeln sein.

Bemerkenswerth ist, dass es keinem dieser bahnbrechenden Genies gelungen ist, ihr erstes Werk nach ihrer künstlerischen Neugeburt gleich vollkommen hinzustellen. Es finden sich in ihm eminente Vorzüge, die alles Vorhandene überragen, aber dabei auch noch immer manche Schattenseiten. Mit der Erweiterung des geistigen Gesichtskreises ist nämlich nicht sogleich das Centrum des Schaffens gefunden, durch welches das ruhige Abwägen der Einzelheiten, des Wesentlichen und Unwesentlichen gewonnen wird. Dahin gelangt der Künstler erst durch Erfahrung und Selbsturtheil. Dann tritt aber auch, und meistens ihm selber unbewusst, eine Läuterung des geistigen Gefühls für das Rechte ein: die Bildung des feinen Geschmacks. Ohne sie ist es nicht möglich, dass seine Werke den Grad von Vollkommenheit erreichen, den wir »Klassizität« nennen.

Ferner stehen die Werke der Grossmeister nach Form und Inhalt zwar auf dem Podium ihrer Zeit, aber sie tragen in sich einen geistigen Höhepunkt, der weit darüber hinausragt. Sie sind ein Spiegelbild des Empfindens ihrer Zeit, aber verklärt durch das allgemein menschliche Empfinden, welches den Keim des Göttlichen in sich trägt und zu dessen Offenbarung drängt. Je wahrer und tiefer die Empfindung des Künstlers, desto lebendiger das Streben, verstanden zu werden. Und daher die Erscheinung, dass die Meister in ihren reifsten Werken auch nach edler Volksthümlichkeit gerungen haben.

Die wahren Meisterwerke weisen uns nun darauf hin, worin die Reinheit des Stils einer jeden Kunstgattung bestehe. In Betreff dieser Kunstgattungen hat man mancherlei Eintheilungen gemacht, u. a. die in Kirchen-, Opern- und Kammermusik, wobei besonders der Ort der Aufführung bestimmend gewesen ist. Wir gehen aber von dem Inhalte des Werkes aus, und stellen so die Gattung der weltlichen Musik der der religiösen gegenüber, indem wir wieder die letztere in geistliche und Kirchen-Musik eintheilen.

Es würde nun die Aufgabe sein, jede derselben besonders zu besprechen. Dabei wäre wieder sowohl in der weltlichen, als der religiösen die Vokalmusik von der Instrumentalmusik zu sondern, und die erstere von dem Liede bis zu Oper und Oratorium, wie die letztere von der einfachen Lied- und Tanzform bis zur Sinfonie unter den Maassstab des höchsten Ideals zu stellen. Da es aber mein Bemühen gewesen ist, sowohl bei Besprechung der Tonformen, als des Toninhaltes ab und zu die Betrachtung zu idealer Höhe zu lenken, so würde es eine ermüdende Wiederholung sein, wenn ich auf das bereits Angeführte noch einmal zurückkommen wollte. Es wird daher nicht befremden, wenn ich mich in den folgenden Vorträgen bei der weltlichen Musik auf die Oper, bei der geistlichen auf das Oratorium beschränken, aber auch der Kirchenmusik einen besondern Vortrag widmen werde.

Dritter Vortrag.

Die weltliche Musik und die Oper.

Nachdem im vorigen Vortrage das Ideal des Musikalisch-Schönen im Allgemeinen besprochen ist, wird es jetzt möglich sein, die wesentlichsten Züge des Ideals der verschiedenen Musikgattungen im Besondern hinzustellen, wie sie uns aus den besten Werken unserer klassischen Meister entgegentreten. In der Individualität der letzteren würde sich das Wesen dieser Musikgattungen mit dem Ideal des Musikalisch-Schönen einheitlich begegnen müssen. Wie aber im Voraufgegangenen schon bemerkt, werde ich mich, um Wiederholungen zu vermeiden, auf die Gattungen beschränken, welche bisher noch nicht zur Sprache gekommen sind. Auch dürfte es angemessen sein, hierbei von dem Inhalte auszugehen, da dieser die Form bedingt und die Uebereinstimmung desselben mit der Wahl der Ausdrucksmittel jenen reinen Stil ergiebt, in welchem sich das Ideal erst vollkommen offenbaren kann. Wir haben es darum zuerst mit der weltlichen, dann mit der religiösen Musik zu thun, die sich wieder in geistliche und Kirchen-Musik sondert.

Die weltliche Musik stelle ich voran, da die Wahrheit des Inhalts derselben der Mehrzahl der Menschen zugänglich ist, während ein objektives Urtheil über die Wahrheit des Inhalts der religiösen Musik nur von einer Minderzahl erwartet werden kann. Alle menschlichen Gefühle, von

ihrem ersten Entstehen, von der blossen Stimmung an bis zu ihrer leidenschaftlichsten Aeusserung können in der weltlichen Musik Ausdruck gewinnen. Auch das religiöse Gefühl, so wie es in dem weltlichen Leben sich hier und dort offenbart, würde darin einbegriffen sein, jedoch nur als etwas Accidentielles betrachtet werden können.

Der erste, natürlichste Ausdruck des Gefühls war musikalisch der lyrische Erguss im Liede, und erhob sich über das Rondo zur Arie. Diese, wie Ensemble- und Chorsätze bildeten den Höhepunkt desselben. Alle Dichtung strebt nun bekanntlich zum Drama und die Lyrik geht durch die Epik zu demselben über. So sahen wir bereits aus dem Liede die Ballade hervorgehen und in einem Cyklus von Liedern, wie W. Müller's und Schubert's Müllerliedern, sich verschiedene lyrische Momente zur Hinstellung eines ganzen Vorganges an einander reihen. Wie das Lied, so schreiten natürlich auch die höheren Formen zu einer cyklischen Verkettung hin. Aus dieser geht zuerst die Cantate hervor, die wieder in weltliche und geistliche zu unterscheiden ist. Sie sucht den Uebergang von einem lyrischen Moment zum andern, also auch von einem in sich abgerundeten Tonstücke zum andern durch das Rezitativ zu vermitteln. Und so geht sie aus einem blos lyrischen Vorgange zu der epischen Darstellung einer Handlung über, ja vergegenwärtigt diese zuletzt in dramatischer Lebendigkeit. Die Handlung ist dabei mehr angedeutet als ausgeführt, wenngleich die lyrischen Situationen der Musik zu charakteristischem Ergehen Gelegenheit geben müssen; aber zu einem dramatischen Conflikt kommt es nicht. Das Ganze ist, wie wir sehen, eine Uebergangsform zur Oper und zum Oratorium und findet sich deshalb auch seltener; am seltensten auf dem weltlichen Gebiet, da dies vorzugsweise zu dramatischer Gestaltung drängt.

Der Gipfel der musikalisch-dramatischen Musik ist die Oper. Wenngleich sie alle Künste zu einer Gesammtwirkung in sich vereinigen kann, so geht sie doch hauptsächlich aus der Vermählung von Dichtkunst und Tonkunst

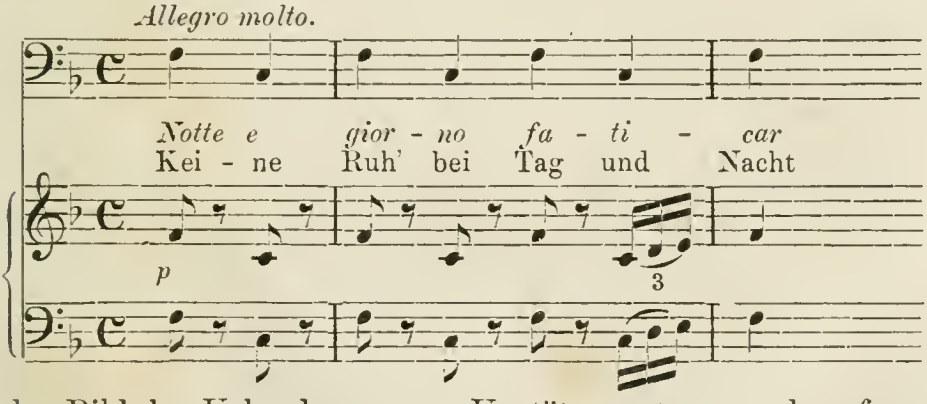
hervor. Hanslick nennt diese eine Ehe zur linken Hand und Richard Wagner spricht ihr jede Existenzfähigkeit ab. Sie bilde den Uebergang zum Drama der Zukunft, das, alle Künste zu gleichem Antheil in sich aufnehmend, sich der Musik nur zur Erhöhung des Sprachausdruckes bediene.

Leider ist es wahr, dass wir eine Oper, welche durchweg den Ansprüchen genügte, die an ein wahres musikalisch-dramatisches Kunstwerk gestellt werden müssen, zur Zeit noch nicht haben. Dafür finden sich aber in den Opern, welche wir besitzen, einzelne Partien in solcher Vollendung, dass wir aus diesen auf das Ideal einer Oper in ihrer Totalität zurückschliessen können, wie es dem Componisten in der Stunde der Begeisterung vorgeschwebt hat. Dass die Oper als ächtes Kunstwerk ihre volle Berechtigung hat und von der Zukunft auch die Verwirklichung ihres Ideals erwartet werden kann, lässt sich gewiss am besten daran zeigen, dass sie Momente hinstellt, wie sie in keinem andern Kunstwerke hingestellt und durch kein anderes ersetzt werden können.

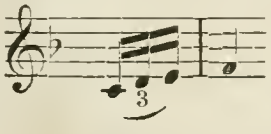
Um dahin zu gelangen, dürfte es sich empfehlen, eine als vollkommen musikalisch-dramatisch anerkannte Partie einer beliebten Oper genauer zu betrachten. Es sei die erste Scene aus Mozart's Don Juan dazu gewählt. Die Handlung geht hervor aus dem Conflikt der verlobten Tochter eines Comthurs mit dem ihr ganz unbekannten Don Juan, der unter der Maske ihres Bräutigams in ihr Zimmer gedrungen ist und sie beleidigt hat. Ihr alter Vater kommt herbei, die Beleidigung zu rächen. Es entsteht ein Zweikampf, in welchem er fällt. Diesen drei Momenten schliessen sich noch zwei andere an: ein ihnen vorausgehender, welcher die Stimmung vorbereitet und ein ihnen zum Schlusse folgender, in welchem die Handlung ausklingt. Es folgen sich also im Ganzen fünf Momente. In den drei ersten steigt die Handlung, sie gipfelt im dritten, und in den beiden letzten sinkt sie. Gehen wir nun auf die einzelnen Momente näher ein.

Der erste führt uns ein Selbstgespräch Leporello's, des Dieners von Don Juan, vor. Er ist unzufrieden mit seiner Stellung, in welcher er „keine Ruh' bei Tag und Nacht" findet und mit „schmaler Kost und wenig Geld" fürlieb nehmen muss. Selbst möchte er „den Herren spielen", und indem er grosssprecherisch „nicht länger Diener sein will", verkriecht er sich im nächsten Augenblick bei dem leisesten Geräusch in „ein Winkelchen". Dies Alles wird aber nicht gesprochen, so natürlich es auch gewesen wäre, sondern gesungen. Wir haben uns also zuvörderst darüber zu verständigen, dass die Musik, und hier besonders der Gesang, für ein solches Selbstgespräch, wie überhaupt für die Sprache im Drama, berechtigt zur Anwendung kommen könne. Dies führt uns auf das Gebiet der Kunstwahrheit, von welcher schon zum öftern die Rede gewesen ist, welche aber hier zu genauerer Besprechung kommen muss. Goethe hat in seinem Gespräche „über Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke" (XXX, 391), indem er gerade an die Oper anknüpft, den Gegenstand behandelt und ich darf wohl darauf hinweisen. Fassen wir Alles kurz zusammen, so ist Kunstwahrheit die Wahrheit, welche „aus der Consequenz eines Kunstwerkes entspringt", aus der ihm eigenen „kleinen Welt, in der Alles nach gewissen Gesetzen vorgeht, die nach ihren eigenen Gesetzen beurtheilt, nach ihren eignen Eigenschaften gefühlt sein will". So erscheinen die einengenden Fesseln der natürlichen Wirklichkeit aufgehoben, und geben einer Freiheit des Phantasiespiels Raum, in welcher sich eine ideale Welt darstellt, die auch von unseren höheren geistigen Fähigkeiten als wahrscheinlich angenommen wird. Die Wortsprache reicht nun bekanntlich für den Ausdruck unserer Gemüthsbewegungen nicht aus. Die Leidenschaft äussert sich sogar in Interjektionen, die geradezu unschön sind. Die Tonsprache aber ist fähig, dergleichen Ausdrücke nicht allein zu veredeln, sondern auch auf die Phasen einer Gemüthsbewegung einzugehen, welche in Worten unaussprechlich sind. Der Gesang erhebt uns also in eine ideale Gemüthswelt, und die

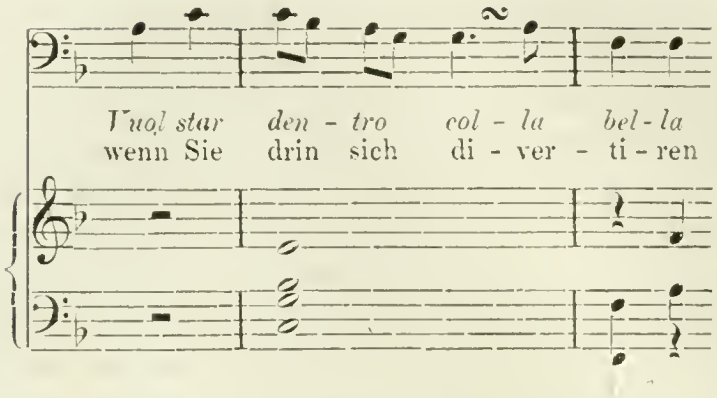
Oper in eine ideale Welt, in welcher Gemüthsmenschen handelnd auftreten, und ihren Gemüthsvorgängen den vollkommensten Ausdruck durch die Tonkunst geben. Die Einheit der Oper als Kunstwerk gebietet aber, dass diese ideale Welt in keinem Momente verlassen werde. Und darum ist die Musik und der Gesang auch für solche Momente nothwendig, in welchen im gewöhnlichen Leben nur gesprochen wird. Auf der andern Seite darf der musikalischen Behandlung aber nur geboten werden, was sich über die Trivialität der Wirklichkeit erhebt und was sich dem ausschliesslichen Erfassen des Gegenstandes durch den Verstand entzieht. Somit ist es kunstwahr und durchaus berechtigt, dass Leporello in seinem Selbstgespräch singt und es würde gegen die Einheit der Oper verstossen, wenn er spräche. Mozart wählt dazu die Form einer kurzen zweitheiligen Arie, um auf solche Weise mit wenigen, aber scharfen Zügen ein charakteristisches Bild des Dieners zu zeichnen. In der Form eines einfachen Liedes hätte er dies nicht vermocht. So tritt uns in dem monotonen Auf- und Niederschwanken der Eingangsmelodie:



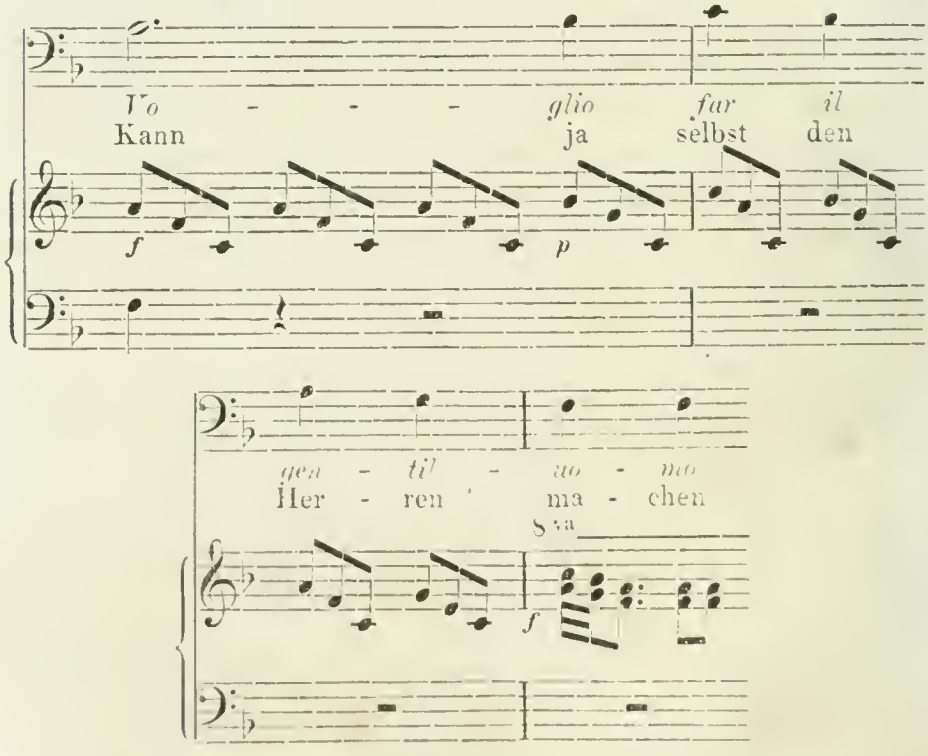
das Bild des Ueberdrusses am Unstäten entgegen, dem fortwährend die aufwärtsstürmende Orchesterfigur:



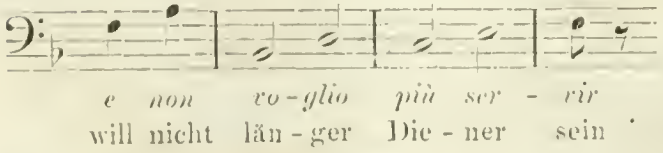
noch das Pochen des Unwillens hinzufügt. Wie er auch den Zärtlichen spielen möchte nach Art seines Herrn, zeigt das graziöse:



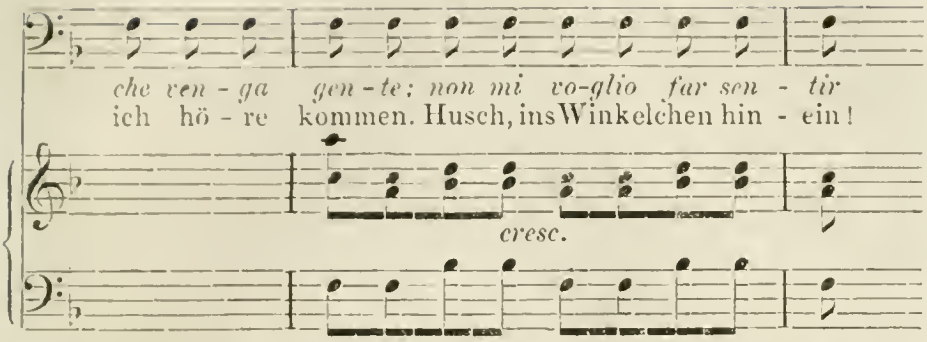
und seine Lust, selber befehlen zu können, malt sich theils in dem emporstrebenden:



theils in der Bravour des übervollständigen Schlusses:



zu welcher er sich freilich erst wieder über den Ausbruch seiner furchtsamen Natur in dem komischen:

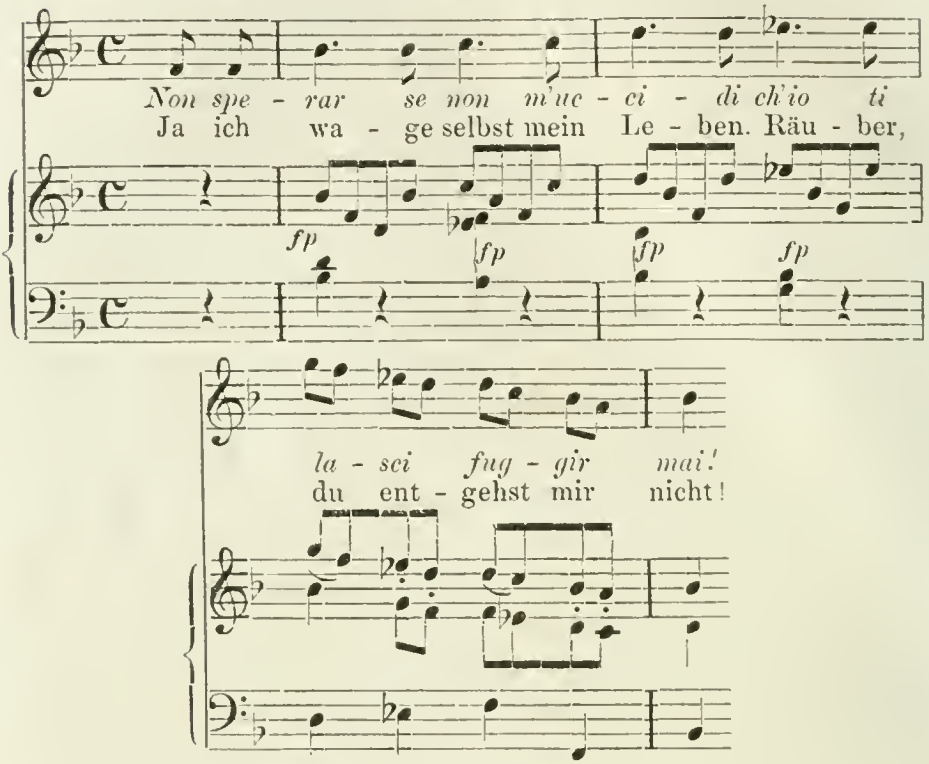


aufzuraffen hat. Der Gesangsmonolog in Arienform, welcher hier nur durch Kunstwahrheit seine Berechtigung erhalten hat, erhebt sich aber zu einem nothwendigen, unersetzlichen Ausdrucksmittel der dramatischen Musik, wenn ein Gemüthsvorgang von der tiefsten Innerlichkeit ausgesprochen werden soll. An die Stelle des verstummenden Wortes tritt eben dann die Musik; durch sie bekommen wir erst einen tieferen Blick in das Gemüthsleben des Handelnden, und ebenso berechtigt, wie der Monolog im Drama die Handlung unterbricht, um ihre Motive zu ergänzen, ebenso berechtigt darf die Arie in der Oper die Handlung unterbrechen, um den Hörer mit dem Seelenzustande des Handelnden aufs Genaueste vertraut zu machen. Vor der Dichtkunst hat hierbei die Musik noch das voraus, dass sie im Duett, Terzett etc. zwei und mehrere Personen sich zu lyrischem Ergusse in solcher Weise sich ergehen lassen kann. Dass bei einem solchen Erguss aber immer das Maass innegehalten werden muss, welches die Wahrscheinlichkeit der fortschreitenden Handlung bedingt, versteht sich von selbst. Wenn Jemand sich im nächsten Moment in den Kampf stürzen will, so darf er seinem Herzen nicht vorher noch in einer langen Arie Luft machen wollen.

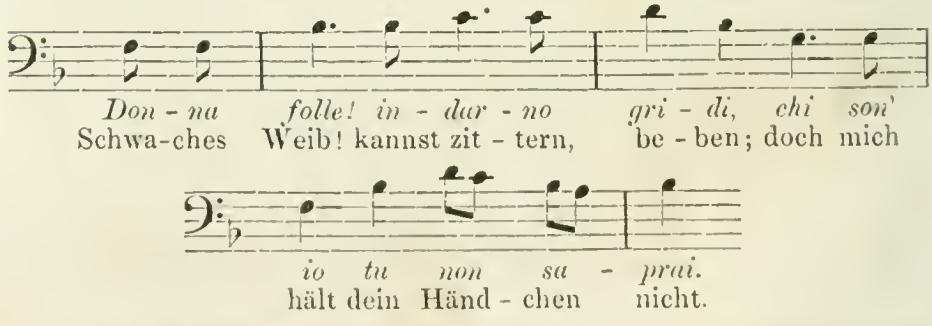
Ein im *crescendo* aufrauschender Orchestersatz bildet nun den Uebergang vom ersten zum zweiten Auftritte. Der letztere erhält dadurch sein charakteristisches Stimmungs-Colorit.

Donna Anna, über die kecke Zudringlichkeit Don Juans empört, ringt mit ihm, um ihn festzuhalten, zu entlarven und der Rache zu übergeben.

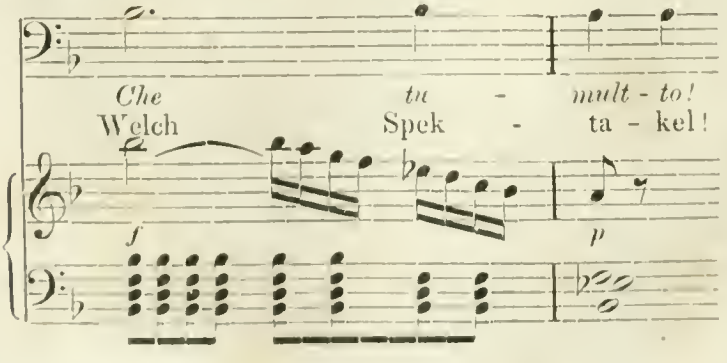
Mit dem Muthe der schwer Beleidigten ruft sie ihm zu:



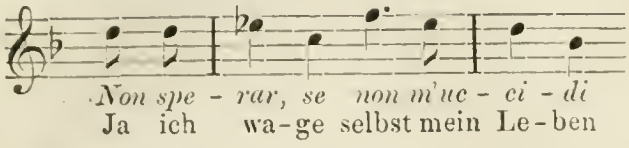
Spottend erwiedert der Ueberlegne in ihrem Ton:



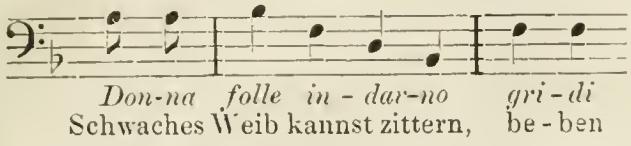
Die Heftigkeit des Vorgangs übt nun ihre Wirkung auch auf Leporello,



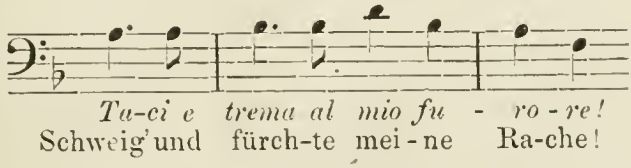
welcher unfreiwilliger Zeuge desselben ist. Während er sich weiter ruhig betrachtend verhält, kämpft Donna Anna mit vollster Kraftanstrengung:



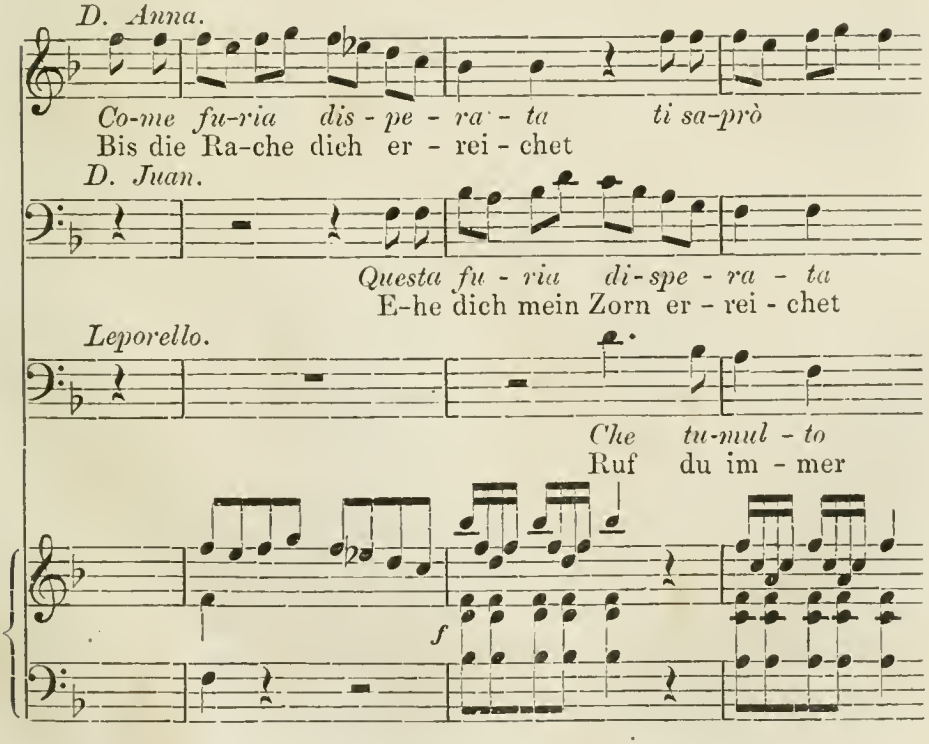
Don Juan weicht anfangs ruhig aus:



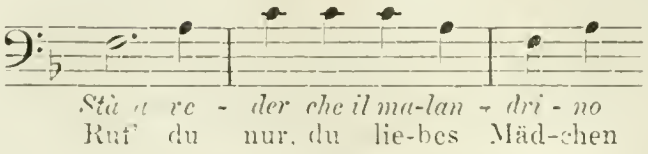
bis er auf ihren Hülferuf Schweigen gebietet:



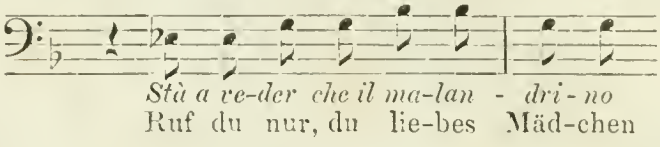
Sie hält inne, entgegnet mit Hoheit; als sie aber Niemand ihr zu Hülfe kommen sieht, fährt sie in höchster Leidenschaft fort:



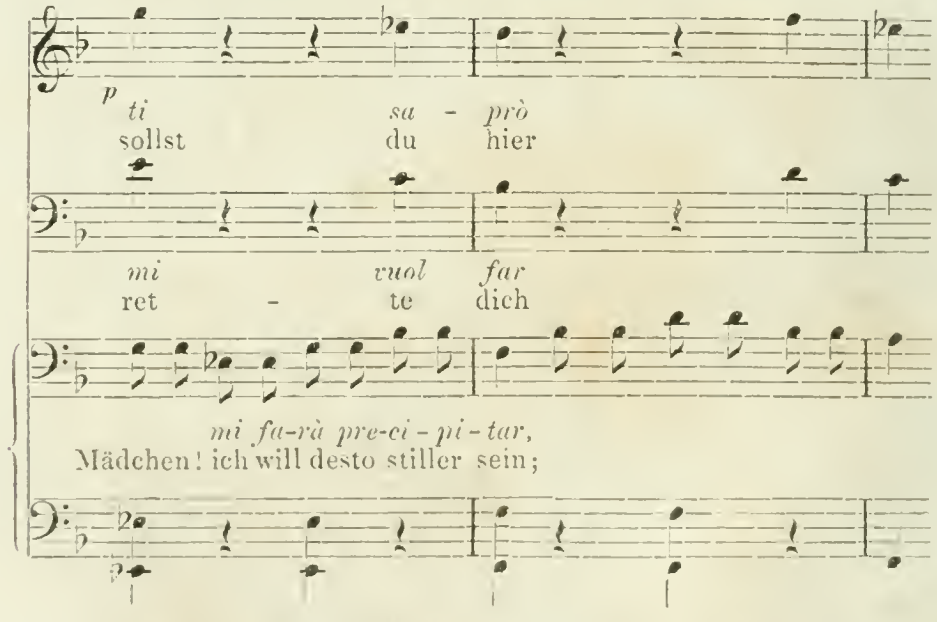
Don Juan lässt sie dagegen seine Ueberlegenheit fühlen, und Leporello, der vorher schon seine Glossen zu machen anfing:



geht nach lauten Exclamationen der Verwundrung im Gefühl seiner Sicherheit zu komisch-spottendem Ton über:



während dessen Donna Anna und Don Juan ringend ausser Athem gekommen sind:

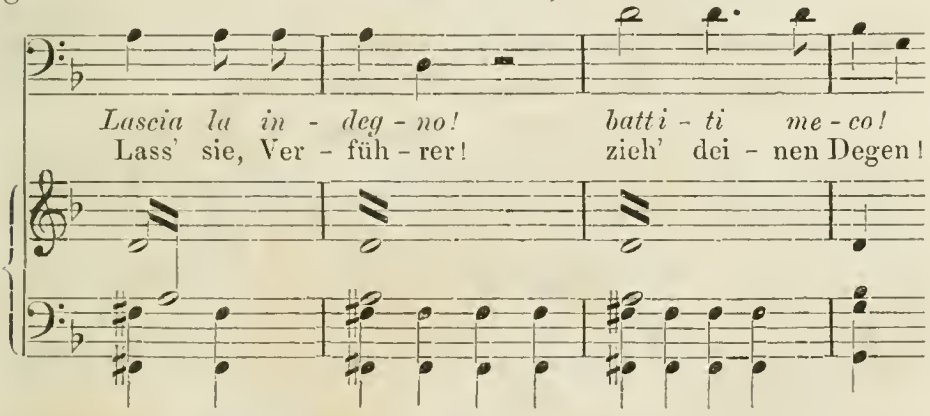


In symmetrischer Weise wiederholt sich dies, potenzirt sich aber zum Schlusse hin.

All' diese Momente leidenschaftlicher Erregtheit würde die Poësie allein nicht wiederzugeben im Stande sein. Würde ein Ringen ähnlicher Art im Drama ohne Musik zur Darstellung gelangen, so liefe es Gefahr, geradezu in's Komische zu fallen. Noch weniger würde es der Poësie möglich sein, eine dritte Person, wie hier den Leporello, in

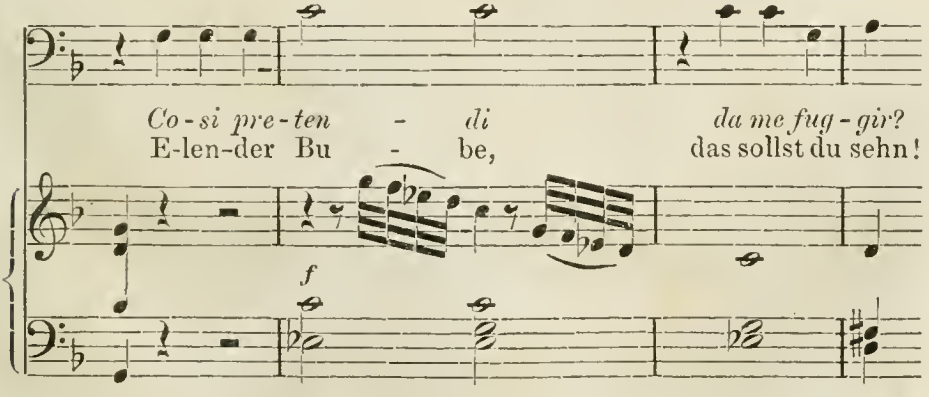
den Vorgang zu verketten, wenn anders dem Hörer ein befriedigendes, klares Bild davon gegeben werden sollte. Die Musik würde dagegen im Stande sein, in einem ähnlichen dramatischen Ensemblestück nicht blos den Conflikt mehrerer Personen, sondern sogar das Eingreifen von Chormassen in denselben, uns wirksam und verständlich vorzuführen.

Nicht den Uebergang in den folgenden Auftritt, sondern das plötzliche Hereinbrechen desselben andeutend, folgt nun ein kurzer Orchestersatz mit schrillenden Geigen und aufstürmenden Bässen. Der greise Vater der Hülferufenden kommt, den Beleidiger zum Zweikampf zu fordern. Dies geschieht nicht sowohl recitativisch, als deklamatorisch:



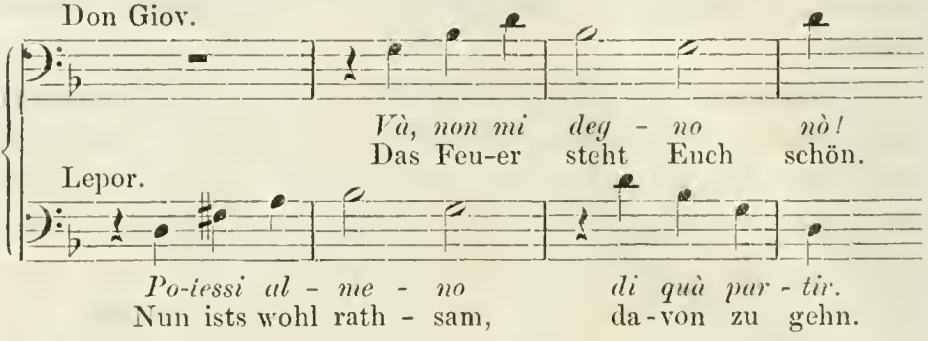
wie denn auch das Folgende durchaus formgerecht, in symmetrischer Fügung erscheint.

Don Juan zaudert anfangs; als aber der Commendator mit dem Schwerte auf ihn eindringt:

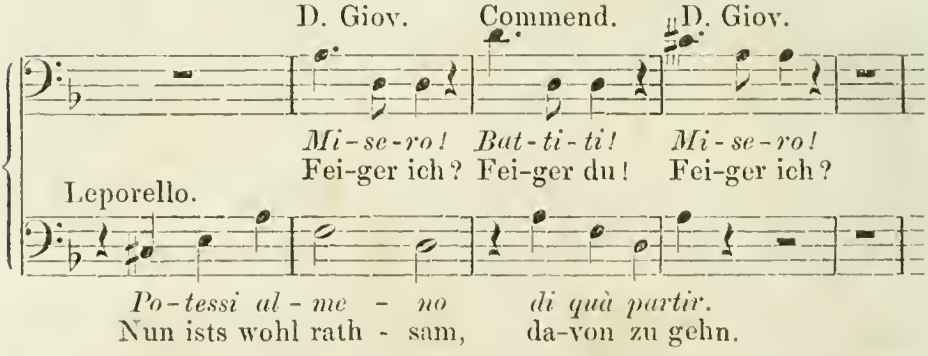


was von der schnell herabrollenden, heftigen Orchesterfigur

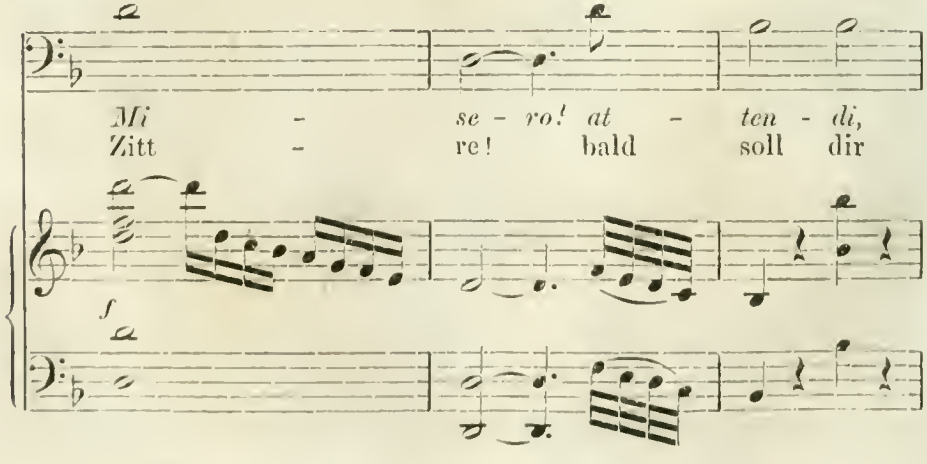
angedeutet wird, bleibt Don Juan nichts übrig, als den Kampf aufzunehmen. Leporello schweigt dabei nicht. Er möchte sich zurückziehen, und seine Furcht drängt ihn sogar zur Lyrik. Mozart benutzt diese Gelegenheit, um auch die Erregung Don Juans, Leporello imitirend, zu malen:

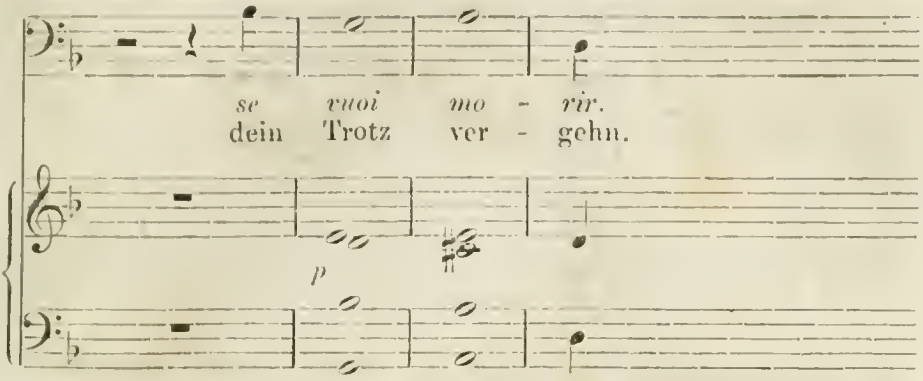


Sein spottender Ton steigert wieder die Leidenschaft des Commendators. Nach kurzem Wortwechsel:

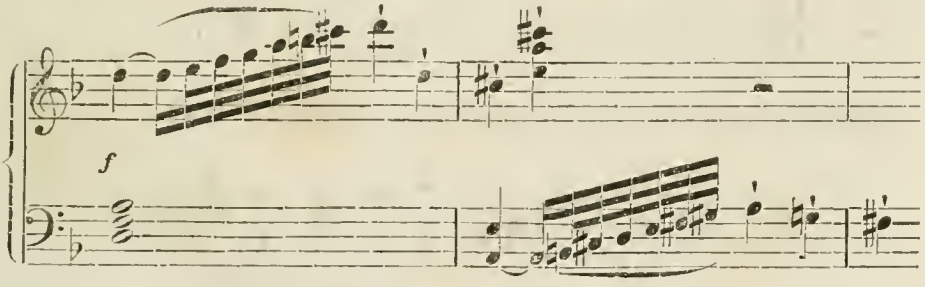


entsteht eine Pause und mit der Ruhe eines der Fechtkunst vollkommen Kundigen beginnt nun Don Juan selbst den Zweikampf:



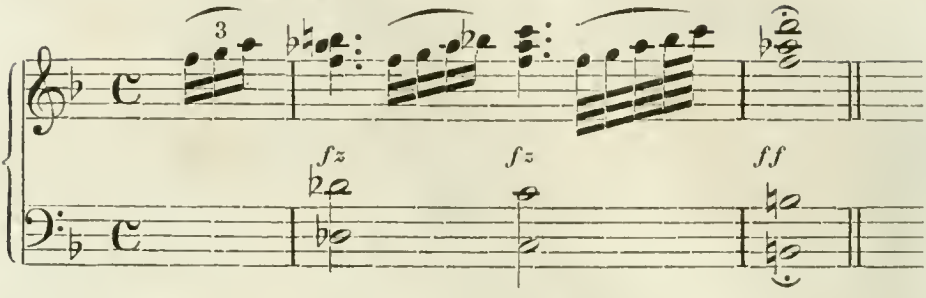


Hier ist also nicht eine Empfindung ausgesprochen worden, wie sie als etwas bereits Gewordnes sich kund giebt, sondern es ist das Vorwärtsrücken einer Handlung von Moment zu Moment zur Darstellung gelangt, und die Musik hat die dramatische Einkleidung derselben so übernommen, dass sie ihrem Wesen durchaus treu blieb, und dabei doch die Wirklichkeit des Vorganges ideal erhob. Um das Bild desselben in diesem Sinne musikalisch-dramatisch zu vervollständigen, fügt Mozart zum Schluss einen Orchestersatz hinzu, in welchem durch imitirende Geigen und Bässe der Kampf selber gemalt wird:

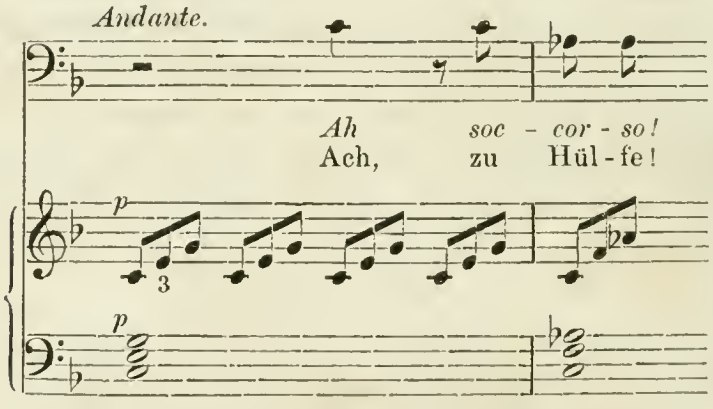


Die Musik geht auf die Bewegung der Fechtenden auf's Genauste ein, und so stellt sich dem Zuschauer nicht blos ein fechtkunstgerechter Zweikampf dar, wie es im Drama der Fall zu sein pflegt, sondern ein Zweikampf, bei welchem die Fechtkunst, wie die Tanzkunst beim Ballet, zu kunstgeadeltem, charakteristischem Gebehrdenspiel erhoben wird. Von idealem Standpunkte betrachtet, kann auch ein solches, sei es als Theil in der Oper, sei es als für sich bestehendes Ganzes, allein nur wahre Berechtigung haben.

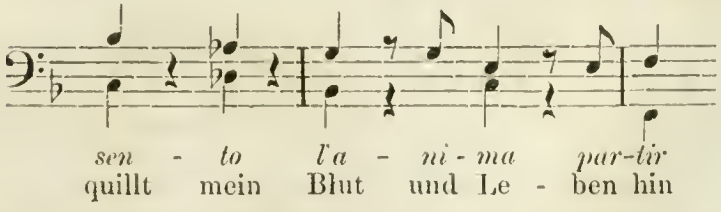
Der Orchestersatz schliesst dissonirend:



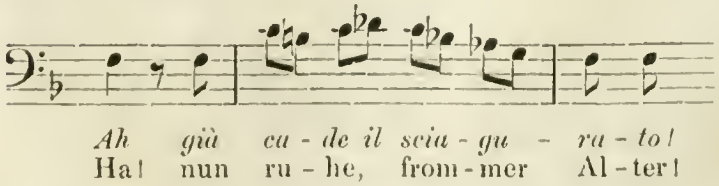
um den traurigen Ausgang des Zweikampfes anzudeuten. Der Commendator ist gefallen. Don Juan und Leporello umstehen den Sterbenden. Eine Scene durchaus lyrischen Ausdruckes stellt sich dar. Der Sterbende ruft mit matter Stimme anfangs noch um Hülfe.



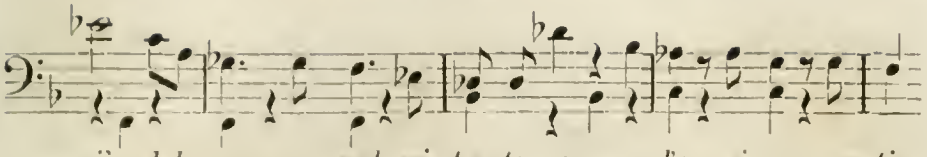
fühlt aber den nahenden Tod und haucht den Geist aus:



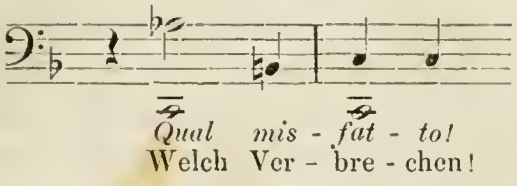
Don Juan ist tief ergriffen:



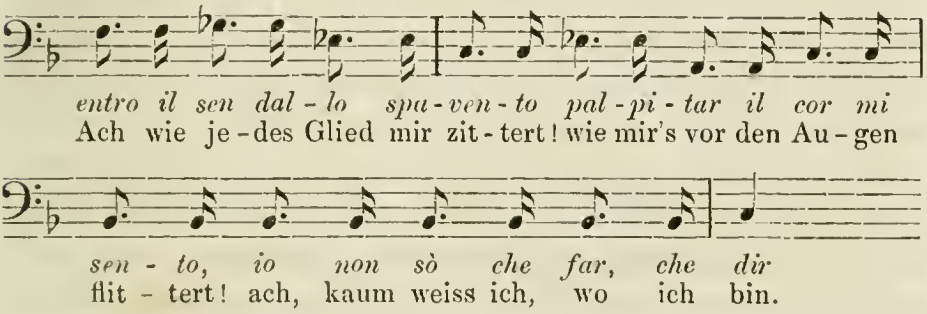
er beklagt den unglücklichen Ausgang des Kampfes und zeigt Theilnahme für das entflichende Leben des Greises:



obwohl die Worte auch hier von spottendem Ton nicht frei sind. Leporello ist ausser sich vor Schrecken über das Ereigniss:



und weiss in seiner Angst nicht, wohin er sich wenden soll:



Jede dieser Individualitäten findet in der Musik ihren charakteristischen Ausdruck und dies in einem lyrischen Ensemblestück, dessen als Beispiel ausgezeichneten polyphonen Satzes im Vortrage des ersten Cyklus (S. 179) bereits gedacht wurde.

Das Drama würde über einen solchen Moment hinwegeilen; die Oper bleibt aber dabei stehen, weil sie im Stande ist, die Empfindung der Handelnden zum vollen Ausdrucke gelangen zu lassen.

In diesen schnell aufeinander folgenden Auftritten, von denen der eine den anderen motivirt, hat sich uns eine spannende Handlung hingestellt, welche besonders der empfindenden Phantasie eine Hauptquelle des Genusses geworden ist. Die handelnden Personen sind ihrem Charakter nach so scharf gezeichnet, dass sie uns lebendig vor der Seele stehen: Leporello als der sich überhebende und wieder furchtsame Diener, Donna Anna als das leidenschaftlich

erregte, in Ehre und Stolz verletzte, nach Rache verlangende Weib, Don Juan als der ritterliche Abenteurer, der zu seiner Unterhaltung Liebschaften anknüpft und nur sinnlich geniesst, aber doch auch nicht ganz herzlos ist, der Commendator als alter Cavalier, der die verletzte Ehre seiner Tochter rächen will, aber zu schwach dazu im Zweikampf erliegt. Während die Musik fähig war, diese Personen ihrer Individualität nach psychisch wahr zu zeichnen, vermochte sie es jedoch nicht auszudrücken, dass sie alle Spanier sind. Zum vollen Verständniss der Handlung gehört daher Costüm, ja in Bezug auf den Ort auch Decoration. Schon für sich allein würde die Musik von Wirkung sein; ihre Wirkung erhöht sich aber durch die sich vor unseren Augen entwickelnde Handlung, und Scenen, wie die des Ringens zwischen Donna Anna und Don Juan und des Zweikampfes zwischen dem letzteren und dem Commendator, fordern die Bühnendarstellung geradezu heraus. Die Musik ist also nicht sich selbst Zweck, sondern sie ist ein Mittel dazu, dass der Darstellung der Handlung als Zweck ideal nach der Seite unseres Gemüthslebens entsprochen werde. Eine Ausführung dieser Art wäre der Poësie allein unmöglich; sie bedarf dazu der Ergänzung durch die Musik. Sie führt derselben Momente und Personen vor und deutet mit wenigen, aber starken Zügen deren Charakter an, ohne ihn auszuführen. Und nun kommen beide vereint dahin, ein erhöhtes Abbild des frischen vollen Lebens, das vielleicht sonst nur in einzelnen Zügen zu finden ist, in eine Handlung und in wenige Momente zusammengedrängt hinzustellen, so dass es Viele in sich nachleben und nachempfinden können. Auf solche Weise ist ein durchaus eigenthümliches Werk entstanden, das seinen bleibenden Werth hat.

Wenn es nun möglich ist, dass eine Scene sich in dieser Vollendung darstellen lässt, so muss auch ebenso vollendet eine ganze Oper geschaffen werden können. Es kommt nur darauf an, dass ein wahrer, bühnenkundiger Dichter, mit einem wahren, kunsterfahrenen Musiker Hand in Hand gehe.

Dass dies so selten der Fall, und darum die Lösung der Aufgabe so schwierig ist, kann den Beweis der Berechtigung der Oper als ächtes Kunstwerk nicht entkräften.

Da nun die Dichtung für die Oper von solcher Wichtigkeit ist, so wird es nothwendig sein, auch auf sie etwas näher einzugehen.

Vor Allem kommt es auf den Stoff an, welchen sie zur Darstellung wählt. Er muss der Art sein, dass er den Handelnden reichlich Gelegenheit giebt, ihren Charakter nach der Seite des Gemüthslebens zu entfalten. Ob er nun heroischer oder mythischer, historischer, romantischer oder genremässiger Art sei, ist weniger von Belang, als dass er überwiegend die Phantasie und das Gefühl, nicht den Verstand beschäftige. Das Intriguante, das aus Verstandesoperationen hervorgeht, ist daher für einen Opernstoff durchaus nicht günstig. Dessenungeachtet muss er soviel Interessantes bieten, dass die Aufmerksamkeit des Zuhörers in Spannung bleibt. Es muss Handlung darin sein. Dabei ist es aber wieder nöthig, dass diese Handlung einfach und übersichtlich sei, um theils durch die erhöhte Schwierigkeit des Verständnisses der Worte im Gesang, theils durch die Breite, in welcher sich die musikalische Form zu ergehen hat, die Aufmerksamkeit des Hörers nicht unnöthig zu ermüden. Ferner darf wie beim Drama, so auch in der Oper, nur eine Handlung zur Darstellung kommen, und die Thatsachen, welche Theil der Handlung sind, müssen, wie Aristoteles sagt, „auf solche Art verbunden sein, dass bei der Versetzung und Weglassung einer solchen das Ganze nicht auseinandergerissen oder zerrüttet werde". Die Handlung muss sich nun so entwickeln, dass ein Theil aus dem andern motivirt hervorgeht. Und diese Motivirung muss in der Oper wieder hauptsächlich aus der Gemüthsanlage der Handelnden hergeleitet werden.

Das Ganze bedarf nun auch einer schönen Gliederung in seinen einzelnen Theilen. Als das Natürlichste ergeben sich drei grössere Theile, indem Anfang, Mitte und Ende sich in hervortretender Bedeutung von selbst

sondern. Sie werden gewöhnlich Akte oder Aufzüge genannt. In dem ersten derselben bereitet sich die Handlung vor, in dem zweiten gipfelt sie in einer Verwicklung, in dem dritten wird die Verwicklung gelöst. In den ersten zwei Dritttheilen findet sich also eine Steigerung der Handlung, in dem letzten Dritttheile ein Sinken derselben. Neben dieser Dreitheiligkeit findet sich aber auch eine Zweitheiligkeit. Genau genommen ist diese jedoch, wie z. B. im Don Juan, im Fidelio u. s. w., eine Zusammenziehung, oder, wie z. B. im Figaro, in der Iphigenie auf Tauris etc. eine Erweiterung der Dreitheiligkeit.

Jeder Akt hat wieder für sich seine Steigerung in aufeinanderfolgenden Scenen oder Auftritten, und die höchste Steigerung am Ende desselben, namentlich des zweiten Aktes, giebt Gelegenheit zum sogenannten Finale. Indem nämlich entscheidende Momente der Handlung sich Schlag auf Schlag folgen, kettet die Musik die verschiedensten Formen unmittelbar nacheinander zu einer grösseren Einheit zusammen.

Bei dieser Gliederung hat der Dichter wieder auf die Möglichkeit der schnellen Decorationsverwandlung der Scene zu achten. Jener Einheit des Ortes und der Zeit, wie sie Aristoteles nach den vorhandenen dramatischen Dichtungen des griechischen Alterthums verlangt, und wie die klassischen französischen Dramatiker sie pedantisch beobachtet haben, bedarf es freilich nicht, aber doch der Wahrscheinlichkeit des Zusammenhanges von Ort und Zeit, wie der Dauer der Darstellung zum Vorgange selbst, und jede Störung der Illusion muss auch äusserlich vermieden werden.

So kann nun der Stoff entweder tragisch, oder komisch, oder nach Art des Schauspiels, einfach harmonisch ausgehend sein. Die Art der Handlung entscheidet dies. Gemäss derselben bestimmen sich auch die Charaktere der handelnden Personen. „Man handelt nicht", sagt Aristoteles, „um seinen Charakter darzustellen, sondern macht durch seine Handlung zugleich seinen Charakter kund." Dieser äussert sich im Drama hauptsächlich durch

Mittheilung von Gedanken. Der Operndichter hat es jedoch nur insoweit mit Gedanken zu thun, als diese auf die Gemüthsvorgänge der Handelnden zurückschliessen lassen. Eine ächt dramatische Sprache ist nothwendig, aber eine Sprache, in welcher die gewaltige Leidenschaft sowohl, als die lyrische, ruhigere Empfindung ihren wahren Ausdruck finden. Es kommt hierbei vor Allem auf die Kraft der Worte und ihre Fähigkeit zur Eindringlichkeit an. Die Einheit gemessenen Sylbenfalles im Verse nach Art der alten griechischen Dichter, wie Stabreim des deutschen Mittelalters und Reim der Neuzeit vermögen diese zu erhöhen und sind als die vollendetste Form des Sprachausdruckes, der idealen, „gebundenen" Rede zu betrachten. Sie haben aber nur Werth, sobald sie einen Inhalt offenbaren, dessen charakteristischer und natürlichster Ausdruck sie sind. Der Reim an sich führt leicht zu oberflächlichem Klingklang, der Stabreim*) leicht zu charakteristischer Härte. Beides möge sich so vereinigen, wie wir es in Gedichten von Schiller und Goethe vereinigt finden. Besonders sei auf die Verschmelzung des antiken und modernen Verses in den lyrischen Chören der „Braut von Messina" von Schiller hingewiesen. Je mehr das Wort den Ton herausfordert, in ihm bereits der musikalische Ausdruck vorgezeichnet liegt, desto tiefere Wahrheit wird in der Vereinigung der Musik mit der Dichtkunst liegen, und desto berechtigter die Operngattung sein.

*) Unter Stabreim versteht man die Uebereinstimmung der Hauptbetonungssilben bedeutungsvoller Wörter in Versen durch gleichen Anlaut (Alliteration). Jede Langzeile eines Verses pflegt dabei aus zwei Hälften zu bestehen, von denen die erste zwei gleiche Anlaute (Stollen), die zweite einen dritten gleichen Anlaut (Hauptstab) enthält. Die nordische Poësie schiebt zwischen zwei solcher Verse oft einen mit meistens nur zwei Anlauten. z. B. Wisse, wenn du wächsest, wächst mir die Asenkraft Ebenhoch dem Himmel. Im Volksmund finden sich noch Ueberbleibsel dieser Alliteration z. B. in Mann und Maus, Küche und Keller, und unsere Dichter machen in ähnlicher Weise davon Gebrauch, z. B. Goethe im „Erlkönig":

Manch bunte Blumen sind an dem Strand,
Meine Mutter hat manch gülden Gewand.

Erwägt man nun, dass nicht alle Stoffe zu einer Opernbehandlung geeignet sind, ferner, dass ein Operndichter mit seinem ausgebildeten poëtischen Talent auch Einsicht in die Musik und Bühnenerfahrung verbinden müsse, ferner, dass der Erfolg der Oper wieder von dem Gelingen der Composition abhängt und, wenn er günstig ist, dem Dichter weit weniger, als dem Musiker zu Statten kommt, so wird man es sehr erklärlich finden, dass unsere Litteratur eine durchweg vollkommene Oper noch nicht besitzt.

Die Phasen ihrer Entwickelung knüpfen sich besonders an die Namen hervorragender Opern-Componisten, und nach dem Obigen wird es jetzt möglich sein, für die Höhe, Reinheit und Allseitigkeit des Ideals, wie es diesen epochemachenden Meistern vorgeschwebt, den Maassstab zu gewinnen. Dass hier nur sehr kurze Andeutungen gegeben werden können, gebietet wieder das Einhalten des Maasses dieser Vorträge.

Der erste Keim der Oper, wie auch der des Oratoriums ist in den mittelalterlichen geistlichen Spielen zu suchen, in welchen die Lebens- und Leidensgeschichte Jesu, oder ein Stoff aus der Legende vom Volke selbst dargestellt wurde. Das heutige Ober-Ammergauer Passionsspiel erinnert daran auf das Lebhafteste. Um diese Spiele vor sittlicher Ausartung zu bewahren, nahm sich die Geistlichkeit ihrer an und so fanden sie denn geraume Zeit in der Kirche statt. Mit dem Festhalten an geistlichen Stoffen und mit dem Hinzutreten der Musik als Kunst, entwickelt sich, wie wir im nächsten Vortrage sehen werden, das Oratorium; mit dem Verlassen dieser Stoffe und mit dem Bemühen, nach Art des griechischen Drama's eine Handlung darzustellen, die Oper. Bereits bei der Besprechung des Recitativs (II. Cykl. S. 26) wurde der Florentiner Gesellschaft von Gelehrten und Künstlern erwähnt, die unter dem Vorsitz des Grafen Bardi di Vernio zu diesem Zwecke zusammentrat. Wenn es auch nicht gelang, das griechische Drama wieder zu erwecken, so kam man doch darauf, das Fortschreiten der Handlung durch die Monodie musikalisch zu beleben.

Galilei, Caccini und Peri bedienen sich ihrer zuerst bei grösseren Compositionen und besonders Monteverde, Carissimi, Legrenzi und Scarlatti bilden sie zum vollendeten Recitativ aus. Und wie von diesen letztgenannten Meistern auch die Coloratur eingeführt und der so entstehenden Arie allmälig ihre Vollkommenheit gegeben wurde, ist ebenfalls (II. Cykl. S. 50) schon zur Sprache gekommen. Heinrich Schütz, Kapelldirektor in Dresden (1585 — 1672), brachte die nach dem Italienischen von Opitz bearbeitete „Daphne" 1627 in Torgau als die erste deutsche Oper zur Aufführung.

Leider entwickelte sich die Oper nun nicht naturgemäss. Da ihre Aufführung immer mit grossen Kosten verbunden war, so musste sie sich besonders unter den Schutz reicher und mächtiger Potentaten stellen. Diesen war es aber wieder mehr um sinnliches Vergnügen, als reinen Kunstgenuss zu thun. Und so kam es, dass nächst dem Decorationswesen das Gesangsvirtuosenthum ganz besonders bevorzugt wurde und dies seinen Einfluss auf die Weiterentwicklung der Oper übte. Es kam dabei zuletzt nicht mehr auf die musikalisch-dramatische Darstellung eines Stoffes in poëtischer Wahrheit, sondern auf die durch einen Text gebotene günstige Gelegenheit an die Virtuosen in ihrem vollen Glanze erscheinen zu lassen. Und in dieser karikirten Gestalt fand Gluck die Oper. Im vorigen Vortrage war bereits von ihm die Rede, doch muss ich hier auf ihn zurückkommen, um noch Manches zu ergänzen. Bei Mozart wird dasselbe der Fall sein. Dass dabei manches schon Erwähnte wiederholt wird, ist nicht wohl zu vermeiden und bedarf wohl keiner weiteren Entschuldigung.

Anfangs componirte Gluck, wie dies nicht anders sein konnte, selbst in ähnlicher Weise. Durch die Erfahrung kam er aber dahin, die Mängel zu erkennen. Eine ächt dramatische Natur, verlangte er vor Allem Fortschritt der Handlung und Wahrheit des Ausdruckes. Das Feuer des Dialogs sollte nicht durch ein langes Ritornell unterbrochen werden, nicht jeder günstige Vokal Gelegenheit zur

Entfaltung von Passagen geben, nicht eine schablonenmässige Wiederholung der Theile der Arie stattfinden, es sollte „die Musik für die Poësie nur das sein, was die Lebhaftigkeit der Farben und eine glückliche Mischung von Schatten und Licht für eine fehlerfreie und wohlgeordnete Zeichnung sind, die Figuren zu beleben, ohne die Umrisse zu zerstören". Ferner sollte die Musik „einfach bleiben und nicht auf Kosten der Wahrheit mit Schwierigkeiten prunken und die Erfindung eines neuen Gedanken nur dann Berechtigung haben, wenn er von der Situation selbst herbeigeführt und dem Ausdrucke angemessen sei". Er fand in Wien einen Dichter, der auf seine Ideen einging: Raniero von Calzabigi und aus ihrer gemeinschaftlichen Arbeit ging zuerst „Orpheus und Euridice" (1762), dann „Alceste" (1767) hervor, welche sich beide, namentlich aber Alceste, grossen Erfolg errangen. Viele Stimmen erhoben sich jedoch auch gegen diese neue Richtung der Oper, und in seinem Princip war auch Gluck darin offenbar zu weit gegangen, dass er die Musik der dramatischen Poësie unterordnete, insofern sie nur zum Colorit derselben beitragen sollte. Er glaubte, dass er am besten von einer Nation verstanden würde, welche vor allen anderen damals durch ihre poëtische und sprachliche Bildung sich auszeichnete, von den Franzosen. Denn Corneille und Racine hatten mit ihren Dramen, wie Lully und Rameau mit ihren Opern die Aufmerksamkeit jedes Gebildeten auf sich gezogen. Und nachdem er sich mit Bailly du Rollet in Verbindung gesetzt und einen von diesem nach Racine's „Iphigenie in Aulis" geschriebenen Operntext componirt hatte, wendete er sich nach Paris. Gerade zu dieser Zeit (1774) war hier Piccini besonders beliebt. Der Erfolg der Iphigenie rief den Neid des Italieners wach und da er einen grossen Anhang hatte, so kam es zwischen den Gluckisten und Piccinisten zu einer litterarischen Fehde. Diese sollte dadurch entschieden werden, dass beide Meister einen und denselben Opernstoff componirten: Iphigenie in Tauris. Gluck, dem Guillard hierzu den Text gedichtet hatte, ging als Sieger hervor.

Mag sich in Bezug auf die dramatische Anlage auch das allzuängstliche Festhalten des französischen Dichters an die Aristotelische Einheit von Zeit und Ort kund geben, mag die Erscheinung der Diana nicht aus organischer Nothwendigkeit hervorgehen, so wird man der damaligen Zeit gegenüber dem Texte doch nur die grösste Anerkennung zollen müssen, die Musik ist aber offenbar mehr, als ein blosses Colorit der Poësie, sie ist durchaus selbstständige Zeichnung und ebenso natürlich und einfach, als bedeutungsvoll und von einer dramatischen Lebendigkeit und psychischen Wahrheit, dass sie den Operncomponisten aller Zeiten eine reiche Quelle der Belehrung bleiben wird.

Das, was ihr fehlt, sollte ihr Mozart geben: den Reichthum musikalischer Ausführung, besonders in der Verkettung der einzelnen Theile von Arien etc., in der Gestaltung von dramatischen Ensemblestücken, in der Ausbildung des Finale und endlich in dem grossen Schmelz seiner Melodien, ja in dem charakteristischen Fioriturenschmuck, wie er sich wenigstens meistentheils zeigt. Er war aber, trotz seiner dramatischen Begabung, doch vorwaltend Musiker, und so kam es ihm mehr auf die musikalische, als die poëtische Anlage des Textes an. Dort aber, wo die Poësie sich zu wahrer Dramatik erhebt, wird ihr durch seine Composition eine Wirkung verliehen, in der sich die volle Wahrheit des Gemüthslebens zu wahrem Seelenadel verklärt, und mit der grössten Lebendigkeit die grösste Anmuth der Darstellung verbindet. Und eben so gross, wie in der ernsten und heroischen Oper, steht Mozart auch in der komischen und romantischen da. Wie aber schon bemerkt, sind wir nur im Stande, aus einzelnen Scenen auf das Umfassende seines hohen Ideals zurückzuschliessen.

Von Mozart's Genius berührt, und der von Gluck eingeschlagenen Richtung folgend, sind Méhul, Cherubini und Spontini besonders zu nennen. Cherubini's Vorbild leitete wieder Beethoven bei der Composition seines Fidelio. Eigenthümlich ist es, dass bei der Wahl des Gegenstandes sich seine Subjektivität so geltend machte,

dass er nach seinem eigenen Bekenntniss nicht im Stande gewesen wäre, einen Text wie den des Don Juan zu componiren.

Während wir bei diesen Meistern allen eine charaktervolle Musik finden und ihnen die Wahrheit des musikalischen Ausdruckes obenan steht, begegnen wir in Rossini's Opern mit wenigen Ausnahmen dem Streben, allein durch den sinnlichen Reiz der Musik sich Erfolg zu erringen. Und da der grössere Theil der Hörer leider nicht im Stande ist, das Wahre vom Falschen im musikalischen Kunstwerke zu unterscheiden, und ihm das sinnliche Vergnügen am blossen Ton-Wohlklang über Alles geht, so errang Rossini einen Erfolg, wie kein Meister vor ihm. Die Wiener waren selbst im Stande, ihren Beethoven über ihn zu vergessen.

Mit um so grösserer Tiefe ging Carl Maria von Weber an die Opern-Composition. Er war sich klar bewusst, welchen ästhetischen Anforderungen die Oper genügen sollte. Es fehlte dem deutschen Volke eine Volksoper und diese wollte er ihm geben. So studirte er denn auf's Eifrigste das Volkslied und wendete sich an den Dichter Fr. Kind, um von diesem auch einen volksthümlichen Text zu erhalten. Als vereintes Werk Beider ging der Freischütz (cc. 1820) hervor. Die Dichtung hat bei allen ihren Vorzügen doch den Fehler, gegen den Schluss hin matt zu werden, namentlich ist das Erscheinen des Deus ex machina in der Gestalt des Eremiten nicht dramatisch schön. Die Musik hat ferner ihren Hauptwerth in der Behandlung des Volksliedes, und in den aus ihm hervorgehenden oder sich an dasselbe anlehnenden grösseren Formen, während die Faktur selber manches zu wünschen übrig lässt. Dennoch ist die Oper aber von hervorragender Bedeutung auf dem Gebiet der Opernlitteratur, und der Erfolg, welchen sie ihrerzeit errang, und dessen sie sich noch heute erfreut, ist ein wohl verdienter. Euryanthe und Oberon sind, trotz ihrer Schönheiten im Einzelnen, doch ihrer Totalität nach nicht so bedeutend, als der Freischütz. Wie dieser,

zeichnen aber auch sie sich aus durch Adel der Empfindung, treffende Charakteristik und schöne Deklamation.

Eine ebenso edle und dennoch entgegengesetzte Richtung verfolgt Spohr. Er ist mehr Lyriker als Dramatiker. Und so tritt theils sein subjektives Empfinden, theils sein Streben sich musikalisch auszubreiten und der Struktur der Tonformen besondere Aufmerksamkeit zu widmen, in den Vordergrund. In Gehe fand er einen Dichter, welcher ihm einen seiner Natur ganz zusagenden Operntext schrieb, und so entstand Jessonda (cc. 1830), ein Werk, welches es verdient, ebenfalls mit Auszeichnung genannt zu werden.

Der Erfolg, welchen Weber's Freischütz errungen hatte, veranlasste vornämlich französische Componisten, auch für ihre Opern das Volkslied nutzbar zu machen. Und nachdem das dem *esprit* der Franzosen besonders entsprechende Vaudeville mit seinen geistreich pointirten Versen opernmässig erweitert war, flocht Boieldieu sinnig das schottische Volkslied in seine *dame blanche* ein. Auber that Aehnliches mit italienischen Weisen in der *Muette de Portici* und da der historische Stoff den damaligen Zeitereignissen gegenüber viel Sympathie für sich hatte, so war der Erfolg ein doppelt grosser. Während die Einfachheit und Natürlichkeit von Boieldieu's Musik nicht genug gerühmt werden kann, erscheint die von Auber schon oft überladen und die Absicht neu und piquant zu sein und Effekt zu erzielen, tritt kältend hervor.

Alles dies cumulirt in Meyerbeer's Opern. Erfolg um jeden Preis ist ihm das strebenswertheste Ziel. Mit seiner ausserordentlichen musikalischen Begabung verbindet sich das Talent, sich ebenso jede nationelle, als künstlerische Eigenthümlichkeit anzueignen. Was da gefällt, wem es gefällt und wer damit gefällt, verfolgt er mit dem grössten Interesse, darauf bedacht, das Ergebniss sich nutzbar zu machen. So ist es bald Rossini's Coloraturenschmuck, bald Auber's Pointenreichthum, bald Weber's Romantik, bald Berlioz's Orchestereffekt, welche seine Richtung bestimmen. Scribe wird von ihm veranlasst, Texte zu schreiben, welche

alles Dagewesene überbieten. Und so entstehen denn Opern mit Ingredienzen, welche Goethe in dem Vorspiel zu seinem Faust ironisch für ein Werk verlangt, das allgemein gefallen soll, indem er schliesslich sagt:

„Sucht nur die Leute zu verwirren,
„Sie zu befriedigen ist schwer."

Dessenungeachtet muss ihm aber der Ruhm bleiben, dass er mit grosser Künstlerschaft namentlich die Massenhandlung zu beherrschen, ächt dramatisch zu gestalten und musikalische Höhen zu erringen weiss, auf denen er wahrhaft Schönes bietet. Dahin gehört z. B. der vierte Akt der Hugenotten.

Richard Wagner endlich möchte, ungefähr wie die Florentiner Gesellschaft, das antike griechische Drama wiedergewinnen. Alle Künste sollen sich vereinigen, um eine dem Gemüthsleben des Volkes entsprechende Handlung bühnengerecht hinzustellen. Unverkennbar ist es ein schönes Ideal, das ihm vorschwebt, und er ist so reich begabt, dass man glauben sollte, er müsste, soweit es überhaupt möglich wäre, es verwirklichen können. In seinem Uebereifer, es zu verwirklichen, hat sich ihm das Ideal selbst aber getrübt, indem ihm sowohl das Drama, wie wir es einem Lessing, Goethe und Schiller verdanken, als auch die Oper, wie sie von Gluck und Mozart wenigstens grossentheils zum Kunstwerk erhoben ist, als etwas Unvollkommenes, ja Ungehöriges erscheinen, und in dem „Drama der Zukunft", das er hinstellen möchte, die Grenzen der verschiedenen Künste unbeachtet bleiben. Und bei der Verwirklichung seines Ideals ist es ihm vor ununterbrochenem Leuchten von Geistesblitzen entgangen, dass die Erreichung reinster und edelster Natürlichkeit das Höchste ist, wonach der Künstler zu streben hat. Dies macht sich um so fühlbarer, als er zu gleicher Zeit Dichter und Componist ist. Schon seine Dichtweise, namentlich in Bezug auf die Anwendung von Stabreimen, hat sehr viel Hartes, ja Gezwungenes, Unverständliches, und bei dem Gebrauche alterthüm-

licher Ausdrücke ergeht er sich, um verständlich zu werden, wieder in allzugrosser Breite. Stellen, wie z. B.

„Den Scheitel umgliss mir ihr wonniger Glanz“ (in der Walküre)

„Von Feuer ist er umwabert“ (im Siegfried)

„Siegfried schloss ihm den freislichen Schlund“ (in der Götterdämmerung)

stehen keineswegs vereinzelt da. Die Musik aber, da sie sich der Melodie, wie sie aus ihrem Wesen als ihr Hauptelement hervorgeht, fast gänzlich entäussert, kann als unmittelbarer Erguss des Gefühls nicht gelten. Und dass mit der Vernachlässigung oder dem völligen Aufgeben der musikalischen Form wenigstens ein bedeutender Theil des musikalisch-poëtischen Inhalts verloren gehen muss, liegt auf der Hand. Das Ersatzmittel, welches er hierfür bietet, genügt dazu nicht. „Anstatt des falschen rhythmischen Gewandes erhält nämlich die Melodie“, wie er im vierten Theile seiner gesammelten Schriften S. 397 sagt, „eine harmonische Charakteristik. Ferner wird das Individuelle dieses Ausdrucks durch eine immer bezeichnendere Begleitung des Instrumental-Orchesters erhöht, das an und für sich die harmonische Melodie zu versinnlichen hat.“ Im „Lohengrin“ finden sich hierfür die treffendsten Belege. Dies Alles trägt aber oft den Charakter des Sonderbaren, Seltsamen und je mehr sich uns die Begeisterung des Künstlers, seine Poësie und sein Geistreichthum offenbaren, desto mehr beklagen wir den Irrthum, in welchen ihn der Feuereifer seines Schaffens hineingedrängt hat. Bei tieferem, weniger einseitigem Erfassen des Wesens der Poësie und der Musik würden uns von ihm vielleicht wahre Kunstwerke gegeben worden sein. Gehen wir an seinen Werken aber nicht vorüber, ohne ihre Tragekraft sowohl in Bezug auf das ihnen von einem grossen Theil des heutigen Publikums zugewendete Interesse, als auch in Bezug auf den Einfluss auf künftige Opernmusik zu würdigen. Vor Allem können wir von Wagner lernen, wie ein Opernstoff bühnengemäss behandelt werden müsse.

Aus dieser, wenn auch kurz zusammengedrängten, doch vielleicht allseitigen Besprechung des Gegenstandes dürfte sich unschwer ergeben haben, worauf es bei Beurtheilung einer Oper ankommen kann.

Eine spannende Handlung soll Gelegenheit geben, ideal hinzustellen, was der Zuhörer real selten oder nie erfährt: das Empfindungsleben von gross angelegten menschlichen Individualitäten, die Klärung der Leidenschaft und das Offenbarwerden eines veredelten Gefühls in Wille und That. Jede sich hierbei betheiligende Kunst — und in der Oper sollen sich ja alle Künste zu einheitlicher Wirkung verbinden — muss auf der Höhe der Zeit stehen, aber nicht ihretwillen, sondern des Ganzen willen ihre Mittel entfalten. Dies Ganze soll einen geistigen Genuss gewähren, aber einen Genuss, der uns wahrhaft erquickt und erhebt. Die Musik muss daher gefällig, dem Laien zugänglich, aber für den Kenner auch gehaltvoll sein. Das Festhalten der Melodien mit dem Gedächtniss kann freilich nicht als Prüfstein gelten; allein dass sie mit Leichtigkeit sympathisch wirken und in edler Natürlichkeit ein allgemeines Nachempfinden möglich machen, ist zu verlangen. Alles Gezwungene, nach Neuheit Geizende, wie alles Triviale, Schaale und Phrasenhafte ist nicht zu billigen. Denn das wahrhaft Originale geht aus der individuellen Auffassung des Lebens und der Lebenssituation und der hiermit zusammenhängenden Gemüthserregung und -Erhebung hervor. Die Herzen der Menschen sind zu jeder Zeit dieselben geblieben; wie die für den Gedankenausdruck reif gewordene Wortsprache aber trotzdem, dass sie nicht auf derselben Stufe beharren kann, in dem Kreise des aus ihrem tiefsten Wesen einmal Gewonnenen bleiben muss, so kann auch die Tonsprache, sobald sie für den Gemüthsausdruck ihrer eigenthümlichen Natur nach reif geworden ist, nicht willkürliche, von aussen her kommende Neuerungen erfahren. Nur die Musik kann zum Herzen sprechen, die ihrem innersten Wesen nach Musik und der wahre Ausdruck eines tief empfindenden Herzens ist. Wenn sich nun

idealer Gehalt und Form decken, so ist auch für jede besondere Gattung der Oper der entsprechende Stil gefunden. Singspiel und Operette, als Uebergangsformen von dem Schauspiel zur Oper, werden hiernach ebenfalls leicht zu beurtheilen sein. Erwägen wir nun, dass sich bei keinem Kunstwerk mehr als der Oper der Egoismus in den verschiedensten Gestalten, als Eitelkeit, Gefall-, Gewinn-, Vergnügungssucht u. s. w. zeigt, ferner dass an keinem Kunstwerk mehr als der Oper das Publikum seinen Genuss sucht und findet, so werden wir die grosse Gefahr nicht allein für die Kunst, sondern auch für Bildung und Sitte erkennen, welche aus leichtfertig oder urtheilslos geübter Toleranz bei der Auswahl von Opern für die öffentliche Aufführung hervorgehen kann. Nirgend mehr, als hier, ist eine strenge Sichtung des Vorhandenen und Gebotenen nothwendig, und dass diese, wenn sie gerecht sein soll, nur aus einem allseitig gebildeten Urtheil hervorgehen kann, bedarf wohl weiter keines Wortes.

Vierter Vortrag.

Die geistliche Musik und das Oratorium.

Während die weltliche Musik ihren Culminationspunkt in der Oper fand, liegt er für die geistliche Musik im Oratorium. Die geistliche Cantate bildet nämlich theils zu diesem, theils zur Kirchenmusik, eine Uebergangsform.

Unter geistlicher Musik ist aber nach dem Vorauf-gegangenen die religiöse Musik zu verstehen, welche nicht unmittelbar mit dem kirchlichen Cultus in Verbindung steht. Ihr Hauptinhalt ist das religiöse Gefühl, wie es sich bei dem Menschen im Allgemeinen, abgesehen von jeder besondern Religion und Confession, ausspricht. Da derselbe aber hier nicht in einem lyrischen Moment, sondern in verschiedenen, einheitlich auf einander folgenden für die Darstellung eines grösseren Vorganges besteht, so liegt es in der Natur der Sache, die Grenzen desselben dahin zu erweitern, dass, wie die Oper das religiöse, das Oratorium das weltliche Gebiet ebenfalls vorübergehend beschreiten darf. Ein solcher grösserer Vorgang kann nun in lyrischer, in episch-lyrischer und dramatisch-lyrischer Form erscheinen. Lyrisch ist die geistliche Cantate, wenngleich auch sie, wie z. B. Graun's „Tod Jesu", oft schon in's Dramatische übergeht. Episch-, wie dramatisch-lyrisch pflegt das Oratorium gehalten zu sein. Mendelssohn's „Paulus" ist episch-, Händel's „Samson" dramatisch-lyrisch. Unverkennbar ist auch beim Oratorium das Streben zu dramatischer Gestaltung. Selbst die Passionsmusiken Se-

bastian Bach's, welche im Ganzen episch-lyrisch gehalten sind, treten, wo es irgend angeht, in's Dramatische über. Diese Dramatik unterscheidet sich aber von der der Oper wesentlich. Letztere führt die Handlung bis zu dem Punkte hin, auf welchem sie unwillkürlich die Gebehrde des Darstellenden herausfordert; darum ist sie vorwiegend an das Auftreten von einzelnen Personen geknüpft und zum leichten, vollen Verständniss des Vorganges gehören auch Costüm und Decoration. Das Auge soll der Phantasie zu Hülfe kommen. Die Dramatik des Oratoriums nimmt aber sowohl von der Gebehrde, als von Costüm und Decoration durchaus Abstand, und beschränkt sich darauf, der Phantasie allein durch Gesang, also durch das Gehör, die Darstellung eines Vorganges zu verschaffen. Sie verzichtet nicht auf die Einführung von einzelnen Personen, im Gegentheil: diese ist erwünscht, nur hat sie die Freiheit, deren Charakteristik soweit zu verallgemeinern, dass es eines besonderen Namens derselben manchmal nicht bedarf, besonders dann nicht, wenn bei der Grösse des Gegenstandes die Phantasie dadurch in unnöthige prosaische Fesseln geschlagen würde. Händel vermeidet aus diesem Grunde, wie wir später sehen werden, in seinem Messias jede Personification für den Einzelgesang. Während die Dramatik der Oper aber nur vorübergehend von dem Chore Gebrauch macht, da eine Masse mit ihren Gebehrden sich dem Auge leicht ungelenk und steif zeigt und ein breiter, lyrischer Erguss die Handlung unnöthig aufhält, zieht ihn die des Oratoriums besonders in ihren Kreis; denn da sich in demselben eine Gesammtheit auszusprechen vermag, giebt sie gerade im Chore der Phantasie die reichste Gelegenheit, sich zu den erhabensten Höhen des menschlichen Empfindens aufzuschwingen. Ganze Nationen, die sichtbare und unsichtbare Kirche oder Gemeinde, können in ihm vertreten sein. Er nimmt nicht allein Antheil an der Handlung, sondern ist so in den Vorgang derselben verflochten, dass dieser ohne ihn das höchste Interesse verlöre. Und so ist den einzelnen Personen, wie dem Chor eine grössere lyrische Breite in den Ausdrucks-

formen nicht allein gestattet, sondern sogar nothwendig. Während aber das Oratorium bei den Einzelgesängen die Gebehrde ausschliesst, geht es darin, um sich vollkommen deutlich auszusprechen, mehr in das Detail des Gemüthslebens ein. Für die Vertiefung in dasselbe, welche wegen des Fortschreitens der Handlung in der Oper nur ausnahmsweise stattfinden kann, ist gerade hier Gelegenheit geboten. Dazu kommt, dass das Oratorium nicht nothwendig wie die Oper, um den Hörer in steter Spannung auf die Entwicklung des Vorganges zu halten, eines Confliktes bedarf, und, wenn ein solcher sich findet, die Leidenschaft des Handelnden immer maassvoll bleiben muss. Das geistige Auge der Phantasie, das hier bei der Aufnahme des Inhaltes allein thätig ist, ergänzt mit Freudigkeit und Leichtigkeit selbst auch das nur Angedeutete. Das, was bei der Darstellung des Vorganges zu sehr an die Wirklichkeit streift, beeinträchtigt ihre Freiheit und wirkt unangenehm. Wenn Cherubini deshalb in seinem Requiem, um den Untergang der Welt und das Hereinbrechen des jüngsten Tages darzustellen, zu dem Mittel des Tamtamschlages greift, so ist das keinesweges schön zu nennen. Auch übergeht das Oratorium nicht allein Alles, was zum Bereiche des Gewöhnlichen, sich von selbst Verstehenden gehört, sondern es springt sogar balladenartig über manche Vorgänge hinweg, um aus dem Folgenden auf das, was vorher geschehen sein muss, zurückschliessen zu lassen. Und da es ihm mehr auf die tiefere Auffassung des Gegenstandes, als auf die blos äusserliche Darstellung einer Handlung ankommt, so greift es gerade oft zu den bekanntesten Stoffen, besonders der Bibel, der Legende oder auch der Geschichte. Für die charakteristische Auffassung des Gegenstandes ist es nothwendig, dass das Oratorium auf die besondere Eigenthümlichkeit eingeht, in welcher sich das religiöse Gefühl und der religiöse Cultus bei den verschiedenen Nationen und Confessionen ausspricht. Es ist ihm aber auch gestattet, die zeitlichen und räumlichen Schranken fallen zu lassen, und die Phantasie zu rein geistigen Höhen zu führen. Für

die Romantik eröffnet sich dabei ein ergiebiges Feld, und Schumann hat es in seiner „Peri“ mit Erfolg betreten. Allein die erhabenste Höhe, welche auf solche Weise beschritten werden kann, ist die, zu welcher uns der christliche Glaube führt. Es ist das Jenseits, das wir auf Grund des Christenthums ahnen und das sich der Darstellung für das sinnliche Auge in der Oper durchaus entzieht. Auch die christliche Kirche hat aber in Bezug hierauf ihre Mythen; indem sie z. B. von den dem Mosaismus entlehnten „Cherubim und Seraphim“ spricht. Dieser Annahme analog finden sich die Engel Raphael, Uriel und Gabriel in Haydn's Schöpfung als die Träger des Sologesanges. Händel nimmt, wie wir sahen, in seinem Messias von jeder Personification Abstand, und mit Recht: denn je objektiver die Darstellung eines so erhabenen Gegenstandes werden soll, desto allgemeiner muss die Individualisirung sein. Und so sehen wir denn, dass bei dem christlichen Cultus die Musik sich jeder Individualisirung im Einzelgesange entäussert. Selbst in der katholischen Messe findet sich der selbstständige Einzelgesang schon nicht mehr. Es ist aber nicht zu leugnen, dass bei dem Aufhören der genaueren Personification leicht die Charakteristik leidet und auf die Länge der Dauer das Interesse an der Handlung verloren geht. Und es gehört schon ein sehr gebildeter Hörer dazu, um ein Werk, dem der Reiz äusserer Handlung fehlt, nach der tieferen Erfassung des Gegenstandes zu würdigen. Wir dürfen uns deshalb nicht wundern, dass diese Art Oratorien, so hoch sie sonst steht, nur bei einem kleinen Zuhörerkreis lebendigen Anklang findet. Auch Händel's Messias bedurfte vieler Aufführungen, bis er beim hörenden Publikum Wurzel fasste.

Die Musik des Oratoriums hat dem Inhalte zu entsprechen. Und wie dieser von einer edlen, ruhigen, möglichst leidenschaftslosen Auffassung getragen ist, wie er, ohne die Wahrheit aufzugeben, doch immer sich in einer Sphäre hält, welche sich über die Wirklichkeit des gewöhnlichen Lebens erhebt, ja wie er jede Gelegenheit aufsucht, das religiöse Element in seinen Kreis zu ziehen; so soll auch

bei der Musik schon in der Erfindung der Themen sich Seelenadel und Gefühlsreinheit aussprechen, alles Triviale vermieden werden, und wo sich Leidenschaft offenbart, immer eine des Gegenstandes würdige, maassvolle Haltung sich zeigen. Die einzelnen Musikstücke erhalten eine vollständig gesättigte Ausführung; die Solo- und Ensemblegesänge durch die tiefere Auffassung des Gemüthslebens; die Chöre durch jene dramatische Lebendigkeit, wie sie sich vornämlich in der Polyphonie ausspricht. Die Ausdehnung der Formen muss dabei aber doch von dem Maasse bestimmt werden, das von der Gesammtwirkung des Werkes geboten ist. Keine Einzelnummer darf sich auf Kosten des Ganzen zur Geltung bringen. Für das Maass des Ganzen ist das Auffassungsvermögen des Hörers entscheidend. Die Aufmerksamkeit desselben ermattet hier eher als in der Oper, da ihm nur Musik geboten wird. Ein Oratorium, das drei Stunden dauert, dürfte schon lang zu nennen sein. Ausser Solo- und Chorkräften steht dem Oratorium auch das ganze Orchester zu Gebote. Aus obigen Gründen pflegt es sich aber der Effektinstrumente, wie Becken, grosse Trommel etc., nicht zu bedienen; dagegen nimmt es gern auch die Orgel auf.

Die Uebereinstimmung von Inhalt und Form ergiebt den besonderen Stil des Oratoriums. Alles, was zu grosse Leidenschaft und Unruhe bekundet, vornämlich aber Alles, was an das Theatralische oder gar an das Triviale streift, macht ihn unrein. Nur aus dem höchsten Ideal des Oratoriums kann also der reine Stil desselben hervorgehen. Es ist demnach ein eben so grosser, als allgemein verbreiteter Irrthum, dass für die Composition des Oratoriums der erste Flügelschlag des musikalischen Talents oder gar ein geringerer Grad von Begabung ausreichend sei. Ebensoviel Abstufungen, als von dem ersten Dämmerstrahl des Ideals bis zur geläuterten Klarheit desselben liegen, ebensoviel Abstufungen finden sich zwischen dem unreinen und reinen Stil.

Auch Händel, der, wie wir gesehen, das Oratorium zu seiner Höhe geführt, hat seine späteren Werke erst in

durchaus reinem Stile geschrieben. In manchen früheren Werken, namentlich in den Sologesängen derselben, zeigt sich eine solche Vermischung des Opern- und Oratorienstiles, dass es oft schwer wird, die Gattung zu bestimmen. Semele, Acis und Galathea etc. gehören hierhin. Seine Werke bieten uns aber die beste Gelegenheit, den Maassstab für die Reinheit des Oratorienstiles zu finden. Auf alle, von denen wenigstens die hervorragendsten später genannt werden sollen, besonders einzugehen, ist nicht gut möglich. Es wird das Beste sein, eins zu betrachten, das noch einen Vergleich mit der Oper zulässt, eins, das ächt dramatisch und dabei doch durchaus oratoriengemäss gehalten ist, und eins, oder überhaupt das Eine, welches in höherer Cantatenform den Uebergang zur Kirchenmusik bildet. Zu dem ersten wählen wir den „Joseph", indem der Vergleich desselben mit der Oper: „Joseph in Aegypten" von Méhul nahe liegt, für das zweite den „Samson", für das dritte, wenigstens in kurzer Besprechung, den „Messias". Der Text wird hierbei freilich mehr zur Sprache kommen, als die Musik. Inhalt und Anlage des Oratoriums sind aber durch ihn zuerst bestimmt. Die Musik hat nur dem Inhalte zu entsprechen und der Anlage zu folgen. Sie erwächst aus beiden. Zu dem Erkennen des Ideals der Gattung steht also die Betrachtung von Inhalt und Anlage der der Musik voran. In der Wahl des Textes liegt bereits ein Kriterium für das Ideal des Componisten. Ein Maassstab für die Composition selbst dürfte sich auch wohl aus dem ergeben, was hier und dort in den vorigen Cyklen, namentlich bei den höheren Tonformen, gesagt worden ist.

Beide erstgenannte Werke, sowohl das Oratorium, als die Oper „Joseph", bestehen aus drei Theilen, bei der letzteren „Akte" genannt. Der erste Theil von Händel's Werk enthält Josephs Gefangenschaft, Traumdeutung und Emporsteigen bis zur höchsten Würde. Wir finden ihn zuerst im Kerker, aus welchem er zu Pharao gerufen wird, dessen Traum zu deuten. Er folgt der Aufforderung, in welcher er Gottes Führung erkennt. Von Dank zu ihm ist seine Seele

erfüllt. Gespannt auf die Traumdeutung empfängt ihn das ägyptische Volk und wendet sich an Jehovah, den Gott der Israeliten, ihm seines Geistes Licht zu verleihen. Joseph, auf seines Gottes Beistand vertrauend, deutet den Traum. Pharao macht ihn dafür zu dem Nächsten seines Thrones. Er wird dem Lande in seiner Würde vorgestellt. Alles jauchzt ihm zu; er weis't jedoch jeden Dank zurück, denn Jehovah allein sei der Erretter. Auf Pharao's Geheiss wird ein besonderer Dankgottesdienst gehalten. Jubelnd preis't das Volk seinen König und dessen Liebling unter dem Namen Zaphnath.

Der zweite Theil führt die Brüder und zwar bereits mit Benjamin vor Joseph. Ein Chor der Aegypter eröffnet ihn. Sie singen Josephs Ruhm. Wir treten in Simeons Gefängniss. Er klagt über die Untreue der Brüder, die nicht wiederkehrten. Dabei giebt sich seine Reue kund über die an Joseph begangene Schuld. Letzteren finden wir ebenfalls allein, der Erinnerung an seine Jugendzeit hingegeben. Er lässt Simeon vor sich rufen und macht ihm Vorwürfe, dass seine Brüder ausblieben. Man hätte ihn hintergangen. Er solle dafür büssen. Simeon fleht um Gnade; der Vater liebe Benjamin, den jüngsten von seinen zwölf Söhnen, zu sehr, als dass er sich leicht von ihm trennen würde. Hätte er doch den einen Sohn bereits durch den Tod verloren. Joseph dringt in ihn, zu sagen: auf welche Weise das geschehen sei? Simeon möchte die Wahrheit umgehen und das erfüllt Joseph mit Zorn. Er nennt ihn „Verräther", und wendet sich von ihm. Da schlägt das Gewissen Simeons um so lauter; er weiss nicht, wo er seine Qual bergen soll. Die Brüder sind inzwischen angekommen und Benjamin mit ihnen. Sie werden vor Joseph geführt. Juda wendet sich um Hülfe bittend an Joseph und alle Brüder stimmen mit ein. Ruben tritt ebenfalls besonders an ihn heran, zuletzt Benjamin. Joseph ist tief ergriffen und nennt den letzteren seinen Sohn. Benjamin in kindlicher Unbefangenheit findet Aehnlichkeit zwischen ihm und seinem Vater. Joseph möchte sich nicht von ihm trennen; er ladet deshalb Alle

zu Gaste. Die Brüder, erfreut über diese Huld, preisen Jehovah's Beistand und Gnade.

Der dritte Theil enthält den vorgeblichen Becherdiebstahl, Simeons und der Brüder Schuldbekenntniss und die Wiedererkennung. Der Becher wird bei Benjamins Geschenken gefunden. Er, der Liebling des Vaters, soll in Aegypten bleiben, ja in den Kerker geworfen werden. Simeon bittet für ihn. Joseph bleibt aber ungerührt. Das mahnt Simeon daran, wie umsonst einst auch Josephs Flehen zu seinen Brüdern war. Sie hörten's nicht. Er unterwirft sich reuig Gottes Gericht. Aber auch die Brüder fühlen jetzt die Grösse ihrer Schuld; sie demüthigen sich im Gebet vor Jehovah. Joseph, der sie zürnend verlassen hatte, kehrt zurück. Juda bestürmt ihn mit Bitten. Simeon will für Benjamin büssen, als Geisel bleiben. Da kann sich Joseph nicht länger halten. Er giebt sich zu erkennen. Lieb' und ewige Brudertreue soll sie vereinen. Ein Lobgesang Aller beschliesst das Ganze.

Der erste Akt von Méhul's Oper stellt die Brüder bittend vor Joseph. Letzterer tritt anfangs allein auf. Trotz alles Glückes, das er in Aegypten gefunden, sehnt er sich nach dem Vaterlande zurück. Die Erinnerung an seine Brüder und ihre Grausamkeit gegen ihn erweckt in seiner Seele zwar heftige Aufregung, aber es siegt doch die Liebe zur Heimath, in der er seine erste, glückliche Kindheit verlebt hat. Nun kommen die Brüder, für ihren Vater und sich Beistand in der Noth zu erbitten. Joseph scheint bei ihrem Anblicke erzürnt. Simeon, der dies bemerkt, vermag die Heftigkeit seiner Gewissenspein kaum zu beherrschen. Die Brüder beschwichtigen ihn und er sucht sich zu fassen. Joseph überwindet sich und heisst sie ihrem Vater entgegen gehen und ihm sagen, dass Aegyptens reicher Segen auch ihm zu Gute kommen solle. Und nun stimmen die Brüder ein in den Chor der vor dem Pallast versammelten Menge, ihrem Erretter aus der Noth Dank zu sagen.

Der zweite Akt führt Jakob ein. Ein Morgengesang der Israeliten eröffnet ihn. Benjamin klagt um den Tod

Josephs, den Niemand dem Vater ersetzen könne. Jakob, erblindet und von Benjamin geführt, schlummert ermattet ein. Da kommt Joseph. Der Anblick des Vaters ergreift ihn tief. Jakob erwacht. Sein Erstes ist, sich zu Gott zu wenden. Er unterwirft sich seinem Rathschlusse, und ist bereit, wenn es sein müsse, auch in diesem Lande zu sterben. Möchten nur seine Kinder glücklich sein. Josephs und seiner Liebe könne er aber nimmer vergessen. Joseph vermag sich nicht mehr zu beherrschen. Er will sich schon zu erkennen geben. Uthobald tritt aber zu ihm und bittet, dem Volke nachzugeben, das ihn im Triumphe nach Memphis führen wolle. Er folgt diesem Rufe, Vater und Bruder auffordernd, an dem Feste theilzunehmen. Mit einem Jubelgesang des Volkes endet der Akt.

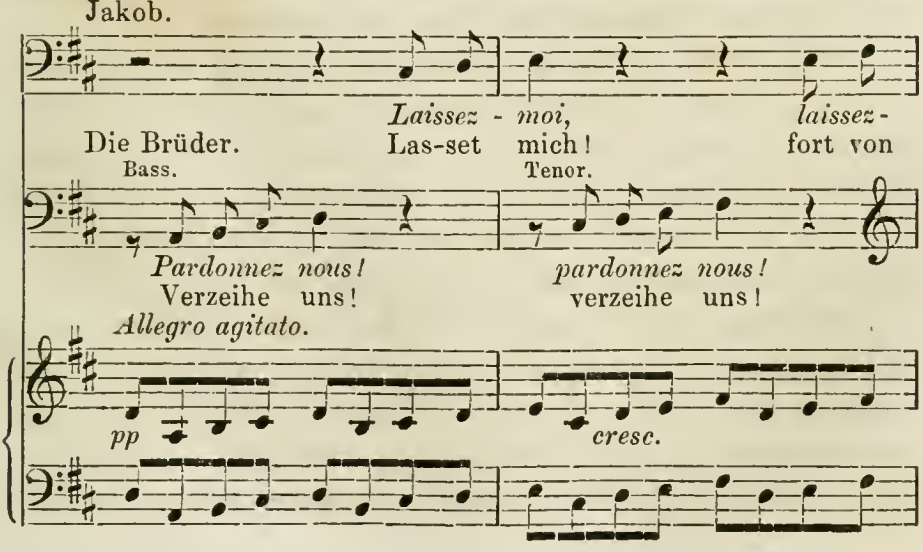
Der dritte Akt bringt die Aussöhnung Jakobs mit seinen Söhnen und die Erkennungsscene. Ein Psalm erklingt: „Lobt den Herrn mit Saitenspiel und Harfen", anfangs von jungen Mädchen, dann vom ganzen Chore gesungen. Darauf wird uns das schöne Bild des innigen Verhältnisses zwischen Jakob und Benjamin vorgeführt. Jakob nennt letzteren seine einzige Stütze und Benjamin gelobt, den Vater nie zu verlassen. Die Brüder vermögen es nicht über sich, das Geheimniss von dem Verkaufe Josephs länger bei sich zu behalten. Jakob ist ausser sich, als er von ihrer Frevelthat erfährt. Benjamin bittet für sie. Simeon bekennt sich als der einzig Schuldige. Jakob bleibt ungerührt. Er ist nahe daran, den Söhnen zu fluchen, als Joseph ihr Fürsprecher wird. „Wenn Gott sogar dem reuigen Sünder verzeihe, wie viel mehr müsse es der Mensch." Und so giebt er sich zu erkennen und zeigt sich selbst durchaus versöhnt. Die Liebe zu dem Vater und zu Benjamin hat gesiegt. Ein Chor, in welchem Gottes weise Führung gepriesen wird, macht den Schluss.

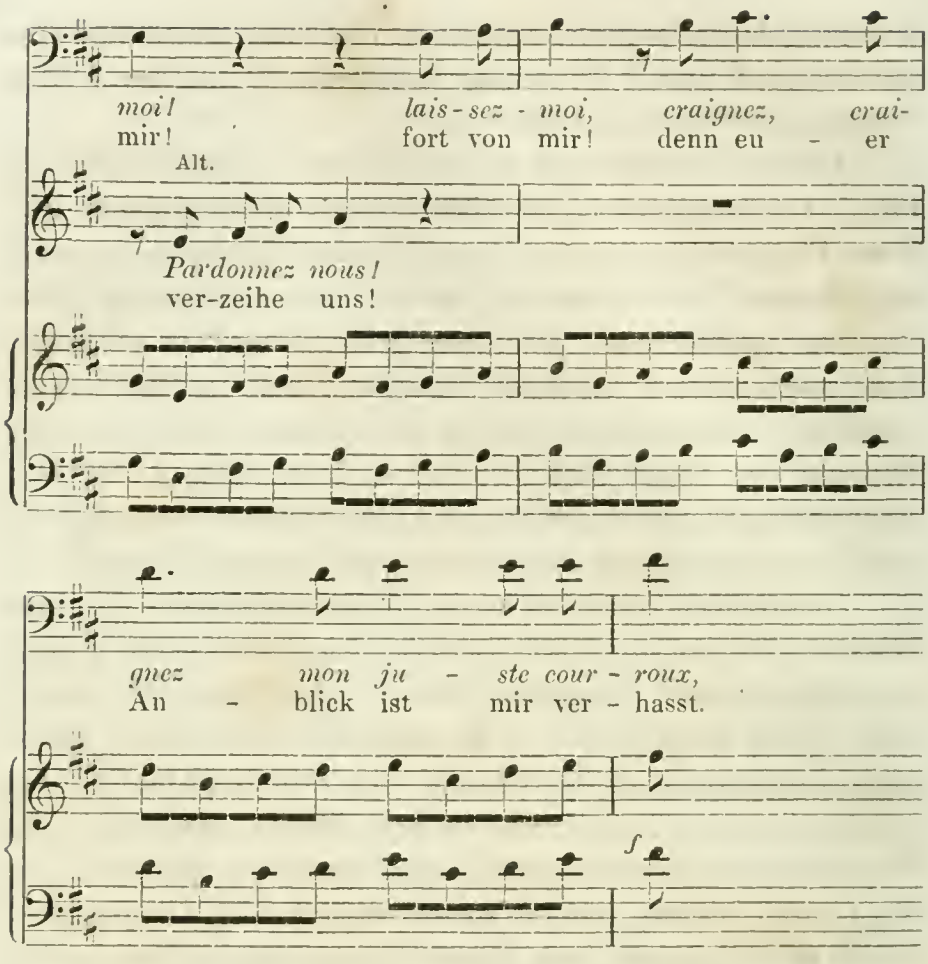
Offenbar ist die Handlung bei Méhul viel spannender als bei Händel. Bei Händel ist Alles soviel wie möglich bibelgetreu und nimmt einen ruhigen Verlauf. Bei Méhul finden wir die Traumdeutung Josephs wie die Becherent-

wendung fortgelassen, dagegen ist die Ankunft Jakobs eingeführt und durch diese dem Gegenstande eine ganz neue Seite abgewonnen worden.

Händel's Werk legt einen Accent auf die Traumdeutung. Dadurch tritt nicht allein Josephs Gottvertrauen und seine Hingebung an Gott, sondern auch die Spannung des ägyptischen Volkes hervor, das eine günstige Deutung des Traumes herbeisehnt. Der Chor greift in den Vorgang ein. Am spannendsten wird die Handlung bei der Becherentwendung. Benjamins Schuld zu sühnen, geht die Reue Simeons in Bussfertigkeit über und die Macht der Geschwisterliebe, als der Kernpunkt des Ganzen, culminirt in der Erkennungsscene zwischen Joseph und Benjamin.

In Méhul's Werk ist es nicht die Bruderliebe, wie bei Händel, sondern die Liebe zwischen Vater und Sohn, welche den Höhenpunkt desselben bildet. Alle Fäden der Handlung gehen darauf hin. Um dieser dramatischen Concentration willen, durch die Einheit von Zeit und Ort aufrecht erhalten werden, und zwar in einer Weise, der man nicht den Vorwurf französischer Uebertreibung machen kann, ist die Traumdeutung, wie die Becherentwendung fortgelassen. Der Knoten schürzt sich bei der Erzählung der Söhne von dem Verkaufe Josephs. Jakob ist ausser sich und es fehlt, wie schon bemerkt, nicht viel daran, dass er sie verfluche. Die Lebendigkeit der Handlung steigert sich hier so,





dass zu ihrer vollen Darstellung die Gebehrde herausgefordert wird. Die Grenze des Oratoriums ist damit überschritten und der Stil der Musik nur durch die Bestimmung derselben für die Bühnendarstellung gerechtfertigt.

Die Chöre greifen nicht in die Handlung ein, sondern dienen nur dazu, um die Stimmung vorzubereiten oder ausklingen zu lassen. Da sie aber gerade am meisten geistliche Musik enthalten, so sehen wir, dass zwar auch das religiöse Gefühl, aber dem Charakter der Oper gemäss doch nur als etwas Accidentielles, zum Ausdruck gelangt ist.

Die Musik beider Werke selbst lässt sich nicht wohl vergleichen, da sie, abgesehen von der schon nach der Auffassung des Stoffes bedingten Verschiedenheit der Ausdrucksformen, in allzuweit — ungefähr fünfzig Jahre — von einander entfernten Zeiten, geschrieben sind, und Hän-

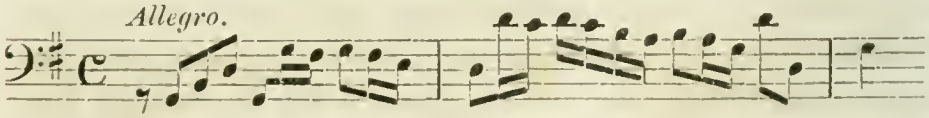
del's Werk noch nicht, wie das Méhul's, auf der Höhe der Meisterschaft steht. Nur in Bezug auf die Chöre sei im Allgemeinen darauf aufmerksam gemacht, dass die Händel's sich meist polyphon und oft dramatisch in grosser Breite entwickeln, während die Méhul's mehr lyrisch und homophon, meist in gedrängter Kürze, gehalten sind.

Betrachten wir nun die Anlage eines Werkes von Händel, das, wenngleich dramatisch, doch ganz von der Dramatik eines Bühnenwerkes abweichend, ächt oratorisch gehalten ist: den Samson, zu welchem Milton den Text geschrieben hat.

Sühnung der Schuld des Helden im Opfertode für den Gott Israels ist der Inhalt. Seine Ueberhebung über die Philister, wie seine Liebe zu Dalila und deren Verrath, die für einen Operntext des Interessanten viel geboten hätten, sind ganz übergangen und als bekannt vorausgesetzt. Samson ist bereits in der Gefangenschaft der Philister und des Augenlichtes beraubt. Dem Jubel derselben beim Dagondienste wird der tiefe Schmerz der Israeliten über das traurige Schicksal des Helden gegenübergestellt; aber Samsons Hoffnung auf Jehovah beflügelt die ihrige und aus dem Tode selbst sehen sie ihn als Sieger hervorgehen. Dalila naht reuig, seine Liebe wiederzugewinnen. Doch vergebens. Samson bleibt sich treu; er weis't sie von sich. Sie verlässt ihn mit dem Vorsatze, sich zu rächen. Das Dagonfest, das die Philister feiern, und dem gegenüber der Jehovahdienst der Israeliten in seiner ganzen Erhabenheit sich entfaltet, bietet ihr Gelegenheit dazu. Samson soll gezwungen werden, dem Dagon zu opfern. Er nimmt Abschied von den Seinen, für ihre Liebe dankend und im Gefühl der Wiederkehr seiner Kraft weiht er sich dem Tode. Ein Schreckensgeschrei dringt zu den Israeliten. Der Tempel Dagons, dessen eine Säule Samsons Arm umfasst und gebrochen hat, ist zusammengestürzt und hat unter sich die Philister begraben. Samson selber fand aber auch den Tod. Trauernd stehen die Israeliten vor seinem Leichnam. Sie bestatten ihn und von der stillen Klage um seinen Tod erheben sie

sich zu dem Preise Jehovahs, der so wunderbaren Sieg verliehen.

Wir sehen, es sind ganze Nationen, die in das Drama handelnd eingreifen: die Philister auf der einen, die Israeliten auf der andern Seite. Die einzelnen Darsteller sind nur die Vertreter der wichtigsten und heiligsten Interessen ihres Volkes. Ihr individuelles Verhältniss und der dadurch bedingte Vorgang giebt diesen das besonders Charakteristische. Alles erscheint aber auf der Höhe einer so idealen Auffassung, dass die reale Incarnation desselben durch Bühnendarstellung ihm nur nachtheilig werden kann. Je weniger die Phantasie des Hörers durch die Wirklichkeit von Costüm, Gebehrde etc. gehemmt ist, je freier sie sich zu dem Gebiete des Rein-Idealen aufzuschwingen vermag, desto grösser wird der Genuss am Werke sein. Händel's Musik entspricht durchaus diesem idealen Standpunkte und es ist wohl nicht nöthig, auf dieselbe noch besonders einzugehen. Versagen kann ich es mir aber nicht, an einem kleinen Beispiel Händel's strenges Festhalten am Oratorienstil zu zeigen. Der Text des Chors der Priester Dagons: „Gesang und Tanz vereine sich" etc. fordert zu einer Tanzmusik auf. Mancher Componist würde sich damit begnügt haben, sie so zu schreiben, dass sie, dem Ernst des Tempeldienstes entsprechend, wenigstens nicht an's Triviale anstreifte. Händel baut den Chor auf einem Basso ostinato auf:



dessen lebendige und charakteristische Bewegung durch die Strenge der Form paralysirt wird. Statt des Tanzes giebt er den Charakter der Tanzenden in idealster Weise. Die Form selbst ist im sechsten Vortrage des 2. Cyklus (S. 213) ausführlich besprochen.

Noch idealer, nicht blos Nationen, sondern sogar die ganze Christenheit, sowohl die sichtbare, als unsichtbare Gemeinde in die Handlung ziehend und das Zeitliche mit dem Ewigen verwebend, ist der Messias gehalten, zu

welchem Händel sich selbst auch den Text schrieb. Er ist nach Art der grossen Cantate, fast ganz lyrisch — doch in's Epische und Dramatische hineinstreifend — behandelt und jede ausdrücklich namhaft gemachte Personification für den Sologesang darin vermieden. Die Stimme der göttlichen Offenbarung selbst tritt an uns heran, und dadurch breitet sich etwas Geheimnissvolles über das Werk aus, das ihm eine besondere Weihe verleiht.

Der erste Theil enthält die Verheissung, die Erscheinung und das Wirken des Heilandes; der zweite sein Leiden und seinen Tod, seine Auferstehung, seine Himmelfahrt, die Ausgiessung des heiligen Geistes und die Verbreitung seiner Lehre; und der dritte die neue Welt nach dem Tode des Christen, das jüngste Gericht und den Himmel der Gläubigen.

Es genügt wohl diese kurze Hindeutung auf die Anlage des Werkes, um Sie von der hohen Stufe der Gattung desselben zu überzeugen. Von welcher Meisterschaft die musikalische Ausführung desselben ist, bedarf es weiter wohl keines Wortes.

Händel's Ideal vom Oratorium, wie es aus diesen letzten beiden Werken uns in seiner ganzen Höhe und Reinheit entgegentritt, dürfte uns nun den Maassstab an die Hand geben, mit welchem wir die verschiedenen Erscheinungen auf dem Gebiete des Oratoriums, wie sie geschichtlich vorliegen, und wie sich der Einfluss der verschiedenen Zeiten auf seine Entwicklung kund giebt, zu messen haben.

Die Entstehung des Oratoriums fällt, wie schon gesagt (s. 3. Vortr. S. 74), mit der der Oper zusammen. Zur Zeit des Versuches der Wiederbelebung der griechischen Tragödie suchte bereits Filippo da Neri zu Rom die in einem dortigen Betsaale (oratorium) stattfindenden Zusammenkünfte einer geistlichen Brüderschaft durch Zuziehung von kunstgerechter Musik zu beleben. Sowohl vor, als nach der Predigt wurde ein Hymnus oder ein Psalm (abwechselnd von Einzelnen und der ganzen Versammlung) gesungen.

Palestrina selbst lieferte Compositionen hierzu; sie müssen aber von seiner bekannten Schreibweise durchaus nicht abgewichen sein, da Baini, sein begeisterter Biograph, der alle verschiedenen Stile von ihm aufzählt, einen besonderen Oratorienstil nicht nennt. Diese Versammlungen behielten den Namen Oratorien, als sie längst nicht mehr in jenem Betsaale gehalten wurden. Und so hat man denn auch ein geistliches Drama „Oratorium" genannt, das Emilio del Cavaliere, Kapellmeister zu Florenz, (um 1590) componirte. Es war die „rappresentazione di anima e di corpo" nach der Dichtung von Manni (nach Anderen von Laura Guidiccione aus Lucca). In diesem fand sich Deklamation, Gesang und Tanz, und es unterschied sich noch wenig oder gar nicht von der damaligen Oper. Die Recitative sind noch sehr mangelhaft und die Chöre nach Art der Madrigale componirt.

Mit der Entwickelung der Oper ging die des Oratoriums Hand in Hand, indem jedoch Tanz, Pantomime und Costüm allmälig ganz verschwanden, dafür aber die Chöre eine um so ausgeführtere Behandlung erhielten, und viele Italiener und Deutsche, unter den ersteren Scarlatti, unter den letzteren Heinrich Schütz, componirten Oratorien, welche namentlich zur Fastenzeit, in welcher keine Oper gegeben wurde, zur Aufführung kamen.

Unter Anderen befassten sich Rinuccini und später Zeno und Metastasio, wie mit der Dichtung zu Operntexten, auch mit der zu Oratorien, und letztere beide erwarben sich um die geschmackvollere Einkleidung derselben grosses Verdienst. Opitz hat einige davon in's Deutsche übertragen.

Erst im achtzehnten Jahrhundert tritt das Oratorium als Kunstwerk von Bedeutung auf und erreicht nach zwei durchaus verschiedenen Richtungen hin schnell seine Blüthezeit. Händel und Sebastian Bach waren es, die ihm diese Bedeutung gaben, beide aus den deutschen Organistenschulen hervorgegangen und beide doch ganz entgegengesetzte Naturen: Händel ein feiner Weltmann, viel gereis't,

fast den grössten Theil seines Lebens der Operncomposition zugewendet; Seb. Bach schlicht und einfach, die deutschen Grenzen nie überschreitend und fast nur für die Kirche componirend. Beide aber tief religiös und Kämpfer für den Protestantismus.

In Händel's Leben (1684—1759) treten uns zwei grosse kunstgeschichtliche Momente entgegen. Erstens, dass er, wie vor ihm Palestrina, nach ihm Mozart, die beiden verschiedenen Schulen der contrapunktirenden Niederländer und der Wohlklang liebenden Italiener in sich ausglich, und zweitens, dass er von der Vorsehung in solche Lebensverhältnisse geführt wurde, in denen ihm nichts Anderes übrig blieb, als das Feld der Oper zu verlassen und sich dem Oratorium zuzuwenden. Schon in Hamburg hatte er bei der dortigen Oper (zu Keiser's Zeit), noch mehr aber in Italien die Nothwendigkeit erkennen gelernt, gesangmässig und dankbar für die Sänger, wie klar und leicht fasslich für das Auditorium zu schreiben. Wiewohl er mit den Künsten des Contrapunktes in bewundernswerther Weise vertraut war, so lernte er deshalb doch bald sich auf ein weises Maass ihrer Anwendung beschränken. Und mit reicher Erfahrung ausgerüstet, übernahm er so (1720) die Direktion der Londoner Oper, die auf Subscription des Königs und des Adels unter dem Namen „königliche Akademie" bestand. Im zweiten Vortrage war bereits die Rede davon. Durch die Intriguen des Castraten Senesino und der Sängerin Cuzzoni, die er in seiner Heftigkeit einmal verletzt hatte, musste er aus dieser Stellung weichen. Er suchte sich zwar in einer anderen, ähnlichen zu behaupten; als aber seine Geldverluste immer grösser wurden, trat er von der Oper ganz zurück und wandte sich dem Gebiete des Oratoriums zu, auf dem sich sein Genie erst in vollster Grösse zeigen sollte. „Esther" war schon 1720 geschrieben. In den Jahren 1736—40 entstanden „Athalia", das „Alexanderfest", „Israel in Aegypten", „L'Allegro, il Pensieroso ed il Moderato" und „Saul"; 1741 der „Messias" (welcher jedoch anfangs so wenig gefiel, dass die zweite Aufführ-

rung in London sehr schlecht besucht war); 1742 „Samson“ und von 1743—51 die übrigen (17) Oratorien, von denen „Judas Maccabäus“, „Josua“ und „Jephta“ die letzten waren.

Händel hat übrigens in seinen Partituren oft nicht Alles bis auf's Kleinste ausgeführt, aber bei der Aufführung diese Lücken, meist selber die Orgel spielend, ausgefüllt; ferner sind Compositionen, die in einem seiner Werke gefielen, auch bisweilen in ein anderes von ihm aufgenommen worden. So findet sich u. a. der bekannte Trauermarsch in C dur im Saul, wie im Samson. Auch gestattete er es den Sängern, ganz fremde Arien bei den Aufführungen einzulegen.

Bach's Leben (1685—1750) war nicht minder von Einfluss auf die Art seiner Composition. Auch seiner wurde schon im zweiten Vortrage gedacht; hier muss ich aber noch einmal auf ihn, wie vorher auf Händel, zurückkommen, um manches weiter auszuführen. Dass dabei bereits Angeführtes wiederholt wird, dürfte nicht zu vermeiden sein. In den Jahren seiner Meisterschaft, als Cantor an der Thomasschule zu Leipzig, kam es ihm selbst bei seinen Kirchencompositionen mehr auf die Verwirklichung seines Ideals, als auf den Beifall der Laien an. Es ist bekannt, dass er vielen derselben sogar missfiel, und dass ihm selbst von Amts wegen Verweise über seine „unkirchliche“ Musik gegeben wurden. Aehnlich, wie Beethoven zur Zeit vor der Umarbeitung seiner Leonore, sah er sich als allein maassgebende Autorität in seinem Wirkungskreise an, und schrieb und spielte, wie's ihm um's Herz war. So hat er denn mit Ausnahme weniger, aber dafür um so interessanterer Compositionen, fast nur für sich und seine Erwählten geschrieben. Dazu kam, dass er vorzugsweise Orgelspieler war und die Orchesterinstrumente oft wie Orgelregister, die menschliche Stimme aber wie ein Instrument behandelte. Was er schrieb, schrieb er aber mit der grössten Hingebung, und da er selbst ein streng-gläubiger Christ war, so enthalten seine Werke eine religiöse Weihe und Tiefe, die nach ihm kein Musiker wieder erreicht hat.

Für das Oratorium sind seine Weihnachtscantate und seine Passionsmusiken, und unter den letzteren wieder die nach dem Matthäus von grosser Bedeutung geworden. Der poëtischen Form nach sind diese episch-lyrisch, indem der Evangelist erzählt und die Worte der Schrift dann und wann von Gesangbuchstrophen oder von speziellen Erzeugnissen der Muse damaliger Dichter unterbrochen werden. Henrici, unter dem Namen Picander, verfasste so einen grossen Theil der Dichtungen zur Matthäuspassion. Der Stil der Composition weicht, besonders was die Arien anlangt, nicht viel von dem in seinen weltlichen Cantaten ab. Seine Chöre sind meistens viel weiter und breiter ausgesponnen, als die Händel's. Bach versenkt sich oft so in die Tiefe der Musik, dass er sich selber über die Erschöpfung des Gegenstandes ganz vergisst, während Händel sich des möglichen Grades der Ausdehnung eines Werkes für seine Wirkungsfähigkeit grossentheils bewusst bleibt. Darum ist Bach auch vorwaltend lyrisch. Wie sehr er aber auch dramatisch werden konnte, und wie sehr er für die Wirkung zu schreiben vermochte, zeigt seine Matthäuspassion, und in dieser vor Allem der dem so innig klagenden Duett: „So ist mein Jesus nun gefangen" in wahrhaft erschütternder Weise folgende Chor: „Sind Blitze und Donner in Wolken verschwunden", dessen schon früher (II. Cykl. S. 145) erwähnt wurde.

Uebrigens hat Seb. Bach auch kleinere Kirchenmusiken, die er in der Regel „Concerte" nannte, bisweilen mit dem Namen „Oratorien" belegt. Sein Weihnachtsoratorium besteht aus einer Zusammenstellung von sechs solchen „Concerten", wie er sie für verschiedene Sonn- und Festtage geschrieben hatte.

Etwas später, als diese beiden Heroen, trat Graun (1701—1759) mit seiner Passionscantate „der Tod Jesu" auf. Die Dichtung Ramler's hierzu könnte man episch-betrachtend nennen. Sie gab besonders in ihren Recitativen und Chören dem Componisten Gelegenheit, sein frommes, inniges Gemüth sich aussprechen zu lassen. Vor Allem ist

die einfache, einem Gemeindegesang entsprechende Behandlung der Choräle hervorzuheben. Die Bravour-Arien beeinträchtigen indessen sehr die Einheit des Stils. Die Tiefe der Auffassung des Gegenstandes und die Grösse seiner musikalischen Incarnation in Seb. Bach's Passionsmusiken erreicht das Werk freilich nicht; zur Zeit seines Erscheinens waren aber von Händel und Seb. Bach noch wenige Werke allgemein bekannt, und so errang es schnell eine Beliebtheit, die ihm auch heute noch geblieben ist.

Bereits vor Graun hatte sich Hasse (1699—1783), wie als Opern-, so auch als Oratoriencomponist ausgezeichnet, und seine „Pilgrime auf Golgatha" (gli pellegrini) wurden zu seiner Zeit so unübertrefflich gefunden, dass Naumann, dem der Churfürst von Sachsen die Aufgabe stellte, denselben Text zu componiren, nur mit Widerstreben sich diesem Verlangen unterzog. Ausser ihm sind u. A. noch hervorzuheben: Stölzl (1690—1749) mit seiner „Maria Magdalena", seinem „Jesus patiens" und seinem „Caino", und Telemann (1681—1767) mit den „Tageszeiten" (ged. von Zachariä), dem „befreiten Israel" und dem „Tod Jesu" (ged. von Ramler).

Auffallend ist es, dass die Oratorien Phil. Emanuel Bach's (1714—1788): „die Israeliten in der Wüste" und „die Auferstehung und Himmelfahrt Jesu" (ged. von Ramler) sich keinen bleibenden Erfolg errangen. Denn die Gunst der Geburt, das allseitigste Studium und der Gang durch's Leben hatten ihn, einen der Söhne des grossen Sebastian, zu dem feinfühlendsten und urtheilsreifsten Componisten seiner Zeit gemacht und er verstand es meisterhaft, den deutschen und italienischen Stil geschmackvoll auszugleichen. Der Grund davon ist wohl darin zu suchen, dass Ph. E. Bach von der skeptisch-zersetzten Hofluft zur Zeit Friedrichs des Grossen eingesogen hatte, und mehr aus Pietät gegen die Kunstform, als aus weihevoller religiöser Begeisterung an die Composition dieser Werke gegangen war. Ihm war ein anderer Ruhm beschieden: der, unserer heutigen Instrumentalmusik den ersten Grund zu legen.

Ungefähr in seine Zeit fallen die Oratoriencompositionen von Rolle (1718—1785: „Abel's Tod", „Saul", „Hermann's Tod", „Abraham auf Moria"), Schicht (1753 bis 1823: „das Ende des Gerechten"), Abraham Peter Schulze (1747—1797: „Johannes und Maria") und Naumann (1741—1801: „gli Pellegrini", wovon oben bereits die Rede war).

Die gänzliche Trennung des Oratorienstils von dem der Oper vollzog sich indirekt durch Gluck (1714—1787). Seine Reform der Oper bezweckte, wie wir gesehen haben, ausser der ächt dramatisch gesteigerten Handlung und der psychisch wahr gezeichneten Charakteristik der Personen, auch die Vereinfachung des Sologesanges und seine Reinigung von allen Auswüchsen der Bravour-Arie. Und was die Oper gewonnen, kam auch dem Oratorium zu gut.

Die ersten Erfolge nach Gluck's Opernreform errang auf dem Gebiete des Oratoriums Jos. Haydn (1732—1809). Ehe wir jedoch zu seinen Werken übergehen, müssen wir Mozart's (1756—91) gedenken, der, wie Haydn einst auf ihn, jetzt wieder auf Haydn bedeutenden Einfluss geübt hatte.

Mit der Kunst des Contrapunktes ebenso vertraut, als mit der Kenntniss des Gesanges und des modernen Orchesters, und gleich begeistert für die Musik der alten Italiener, für Händel und Bach, wie für Gluck, hob Mozart Alles, was er schrieb, in eine ideale Sphäre.

Sein Oratorium „Davidde penitente" trägt freilich noch nicht überall den Stempel eines ganz reifen, geläuterten Geschmacks. Auch sind dazu Sätze aus seinen früheren Messen (z. B. das Kyrie und Gloria aus der Salzburger Messe) verwendet. Aber zwei andere Arbeiten von ihm sollten dem Oratorium einen neuen Weg zeigen.

Die erste war die Bearbeitung einiger Händel'schen Oratorien („Acis und Galathea", „das Alexanderfest", „Cäcilia" und der „Messias"), die er auf van Swieten's Aufforderung (1788—90) theils durch Instrumentation, theils durch Kürzung und Weglassung von Arien dem Publikum zugänglicher machte. Es lässt sich nämlich hieraus ersehen, wie

Mozart in den Jahren seiner Meisterschaft den Standpunkt des Oratoriums zu seiner Zeit auffasst, um die Werke eines Meisters, den er hoch verehrte, dem Geschmacke und den erweiterten orchestralen Mitteln der Zeit gemäss einzurichten.

Die zweite Arbeit war die Schöpfung seines „Requiem“ (1791) oder wenigstens des grössten Theiles davon; eines Werkes, das ebenso tief religiös empfunden, als mit grösster Meisterschaft ausgeführt ist, und das, obwohl bereits zur Kirchenmusik gehörend, hier nicht übergangen werden darf, weil es die einzige grössere geistliche Composition ist, in der wir Mozart selbstständig schaffend sehen, nachdem er mit Händel und Bach sich vertraut gemacht hatte. Die schwierigsten Kunstformen erscheinen darin in einer bewundernswerthen Klarheit, Leichtigkeit und Freiheit, in einer stets auf die Wirkung des Ganzen abgemessenen Ausdehnung, und Händel's, Seb. Bach's, wie Palestrina's Geist erstehen in der Eigenthümlichkeit Mozart's verjüngt wieder.

Jos. Haydn, der ihn überleben sollte, hatte natürlich beide Werke kennen gelernt, in sich aufgenommen und seiner Natur zu eigen gemacht. Und dieser seiner Natur selbst im Greisenalter bis zu kindlicher Naivetät getreu, schrieb er, von London zurückgekehrt, 1797 seine „Schöpfung“ und 1801 seine „Jahreszeiten“ nach Texten von van Swieten. Beide athmen zwar denselben Geist eines kindlichen, an der Natur und ihren Reizen sich erfreuenden, frommen, gottergebenen Gemüthes; sie unterscheiden sich aber doch dem Stoffe und dessen Behandlung nach. Die Schöpfung ist ein ächt episch-lyrisches Oratorium; die Jahreszeiten tragen jedoch mehr den Charakter einer grossen, zum Theil in das Weltliche hinüberstreifenden Cantate. In der Composition vereint sich die Kunst des Contrapunktes und der modernen Instrumentalform mit dem melodisch-reizenden Gesange der menschlichen Stimme und in dem Stil spiegelt sich auf der einen Seite Kraft und Erhabenheit, auf der andern Lieblichkeit und idyllische Naivetät wieder. Aus der letzteren entstehen dann und wann musi-

kalische Bilder, welche, wie das Brüllen des Löwen, das Krähen des Hahns etc., die Grenze des Oratoriums freilich überschreiten; aber die überwiegenden Schönheiten der Werke lassen darüber hinwegsehen und die grosse Beliebtheit, deren sie sich noch heute erfreuen, hat genugsam ihren Werth und ihre Bedeutung bekundet.

Auch von Beethoven (1770—1827), dem Schüler Haydn's, besitzen wir ein Oratorium: „Christus am Oelberge". Bei allen sich darin findenden musikalischen Schönheiten spricht sich jedoch ein so weltlich leidenschaftliches Empfinden aus, dass es nicht als ein Muster in dieser Gattung hingestellt werden kann. Ohne Einfluss auf das Oratorium konnte aber ein so mächtiger und edler Geist nicht bleiben. Hauptsächlich ist es seine grosse Messe in D dur gewesen, die, und zwar erst in der jüngsten Zeit, diesen Einfluss geübt hat. Wir werden auf sie im folgenden Vortrage zurückkommen. Seine so natürlich und innig componirten Gellert'schen Lieder haben besonders auf die Vereinfachung des geistlichen Sologesanges eingewirkt.

In dieser klassischen Epoche und kurz nach ihr sind auch von vielen andern Meistern Oratorien componirt worden. Diejenigen, welche ungefähr in der Haydn-Mozart-schen Weise es behandelten, waren u. A.: Seyfried, Neukomm, Zelter, B. Klein, Fr. Schneider, Löwe, Rungenhagen. Von hervortretendem Erfolge ist namentlich das „Weltgericht" von Fr. Schneider gewesen. An sich ist es auch ein sehr beachtungswerthes Werk, doch kam der so überaus günstigen Aufnahme desselben wohl die Gunst des Augenblickes zu statten, indem gleich nach der Zeit der Freiheitskriege, in welcher es zur Aufführung gelangte, die religiös gehobene Stimmung unserer Nation für solche Musik besonders empfänglich war und der Inhalt der letzteren speziell auf den Sturz Napoleons bezogen wurde.

Viel Anregung zum Entstehen von Werken dieser Gattung gaben die deutschen Musikfeste, welche ebenfalls erst nach diesen Kriegsjahren stattfanden. Die Pflege des Liedes und des Männergesanges hatte aber den Einfluss

auf die Composition, dass sie mehr homophon gehalten und von der Polyphonie nur in geringerem Grade Gebrauch gemacht wurde. Bezeichnend ist es, dass das Oratorium seit dieser Zeit fast ausschliesslich deutsch ist.

Spohr (1783—1859) bleibt in seinen Oratorien fast derselbe, wie in seinen Opern. Es fehlt ihm nicht an Gründlichkeit und Tiefe; doch neigt er mehr zum Lieblichen und Weichen, als zum Erhabenen und Mächtigen. Indessen erfreuen sich seine „letzten Dinge“ und „des Heilands letzte Stunden“ noch immer eines grossen Anklanges. Das erstere Werk ist in Bezug auf den Inhalt besonders hervorzuheben, da es, ähnlich dem Weltgerichte Schneider's, ein rein ideales Gebiet betritt.

Das Bedeutendste in der Gattung des Oratoriums hat in der Neuzeit unstreitig Mendelssohn-Bartholdy (1809—1847) geliefert. Er war einer von den bevorzugten Künstlern, denen mit dem Talent auch das Glück einer vorzüglichen und allseitigen, sowohl wissenschaftlichen, als künstlerischen Ausbildung durch die ersten Lehrer und Meister und eine überaus begünstigte äussere Lebensstellung zu Theil wurden. Auch mag Schleiermacher's Lehre und Wirken, so wenig dies speziell nachzuweisen ist, im Allgemeinen doch auf seine Gemüthsbildung nicht ohne Einfluss gewesen sein. Mendelssohn hatte unter Zelter bei der Berliner Singakademie schon in frühester Jugend die bedeutendsten Kirchencompositionen aller Zeiten kennen gelernt. Und die durch ihn selbst so eifrig betriebene Aufführung der Bach'schen Passionsmusik (1827), deren Partitur er aber nicht, wie oft gesagt wird, in der Bibliothek der Singakademie aufgefunden, sondern bei den Freitagsübungen der Akademie unter Zelter's Leitung kennen gelernt hatte, zeigt genügend die Richtung an, welche er bei der Composition eigener Oratorien einschlagen musste. Bach's und Händel's Stil zu vereinigen oder vielmehr zu ihm zurückzuführen, ihn auf die Höhe des modernen Geschmackes zu übertragen und mit den orchestralen Mitteln der Gegenwart auszurüsten, wie es Mozart zu seiner Zeit vielleicht unbewusst gethan, war sein bewusstes Streben. Ein Musikfest

in Düsseldorf gab Gelegenheit, es zu verwirklichen und „Paulus“ wurde zum Gegenstande oratorischer Behandlung gewählt. Grossentheils stellte er sich selbst dazu den Text aus der heiligen Schrift zusammen, und zwar, nach Seb. Bach's Vorgang in der Passionsmusik, episch-lyrisch, indem er auch den Choral, sowohl als idealen Gemeindegesang, als in kunstvoll figurirter Behandlung hinzuzog. Ueberall, wo das Werk aufgeführt wurde, fand es die günstigste Aufnahme; es stellte sich aber auch fast überall heraus, dass der zweite Theil hinter der Wirkung des ersten zurückblieb. Die Schuld daran trägt jedoch nicht die Musik, sondern der Text, dem es hier an lebendigem Fortschreiten der Handlung fehlt. Ausserdem aber ist die Ausspinnung der Tonstücke nicht nach dem Maassstabe des Verhältnisses zum ganzen Werk geschehen. Die Einzelwirkung derselben ist eine vollkommnere, als die Totalwirkung in ihrer Zusammenstellung zum Ganzen.

Auf diese Abwägung des entsprechenden Verhältnisses der einzelnen Tonstücke zur Totalwirkung des Werkes hat das Oratorium, wie schon bemerkt (s. S. 88), noch weit mehr, als die Oper zu sehen; weil theils nur das Ohr, nicht auch das Auge des Zuhörers thätig ist, theils die rein ideale Behandlung des Gegenstandes auch jene Mannichfaltigkeit von materiellen Mitteln ausschliesst, von denen die Oper Gebrauch machen kann.

Mendelssohn's zweites Oratorium „Elias“, das er auf eine Aufforderung von London her, 1843 schrieb, ist bis gegen das Ende hin, wo es episch wird, dramatisch-lyrisch angelegt und hat eine glücklichere Steigerung in seinem Fortgange. Auch ist es, was den musikalischen Theil anlangt, klarer und fasslicher geschrieben, als Paulus. In das grössere Publikum ist es indessen nicht gedrungen. Der Hauptgrund daran liegt wohl in der für den erhabenen Gegenstand oft zu fein gehaltenen Conception seiner Themen, die wieder aus der Eigenthümlichkeit seiner Natur, wie auch wohl aus der besonders dem Liede zugewendeten Richtung des Zeitgeschmackes hervorging.

Nach Mendelssohn möchte ich nur noch einen Componisten der Neuzeit nennen, welcher mit einem Oratorium erfolgreich aufgetreten ist: Robert Schumann. Sein „Paradies und die Peri" hat episch-lyrische Form und enthält poëtische, wie musikalische Schönheiten. Der Inhalt ist der parsireligiösen Sage entlehnt und streift in's Romantische. Die gelungensten Partien der Composition tragen ebenfalls den Charakter der Romantik; die polyphon geschriebenen Chöre des Werkes haben sich jedoch meist noch nicht zu jener heitern Klarheit herausgerungen, die zu dem reinen Genusse eines Kunstwerkes nothwendig ist.

Nach diesem Allen wird der Maassstab für die ideale Auffassung des Oratoriums leicht entnommen werden können, und wir werden im Stande sein, die verschiedenen Erscheinungen auf dem Gebiete desselben gemäss des Einflusses von Zeit und Individualität zu beurtheilen. Es wird sich aber auch gezeigt haben, dass sich das Oratorium nicht allein nicht überlebt hat, wie mit Rich. Wagner noch viele lebende Künstler meinen, sondern dass es gerade die Musikgattung ist, in welcher der idealste Inhalt mit grösster Freiheit zur musikalischen Darstellung gelangen kann, und es für die höchsten und idealsten Gegenstände, für die sich eine Nation zu begeistern vermag, keine ausgiebigere Musikgattung geben dürfte, als die in Rede stehende. Namentlich ist dem Oratorium in Deutschland wohl noch eine grosse Zukunft gesichert, da es, abgesehen von den unzähligen Gesangvereinen, die ihm hier bereits den ergiebigsten Boden geschaffen haben, durch seine jüngsten grossen nationalen Ereignisse einen Impuls erfahren hat, welcher ächte Künstlerseelen früher oder später zu wahren Nationalwerken begeistern muss. Damit ist indessen keineswegs gesagt, dass diese Ereignisse selbst immer den Inhalt solcher Werke bilden sollen, sondern nur, dass in der Auffassung des Inhaltes sich das schöne Nationalbewusstsein wiederspiegeln werde, das in der letzten grossen Epoche sich bei allen Deutschen in so erhebender Weise gezeigt hat.

Fünfter Vortrag.

Die Kirchenmusik.

In der geistlichen Musik hatte das religiöse Gefühl den weitesten Kreis seines Ausdruckes gefunden. Das ganze reiche Menschenleben, sobald es auf Gott bezogen wurde, trat in denselben. Und so war es auch möglich, das, was im weltlichen Leben das Herz bewegt, sobald es nur zu göttlicher Höhe emporgetragen wurde, in seine Sphäre zu ziehen.

Beschränkt sich das religiöse Gefühl aber ausschliesslich auf den Gottescultus und sucht es nur in Bezug hierauf seinen musikalischen Ausdruck, so entsteht die Kirchenmusik.

Vom höchsten Standpunkte betrachtet, geht sie weit über den Cultus der sichtbaren Kirche hinaus; sie tritt in die Sphäre der unsichtbaren, der grossen, allgemeinen — idealen — Kirche, welche die Gemeinschaft aller Gläubigen bildet, dahin, wo Gott „im Geiste und in der Wahrheit“ angebetet wird. Und bis zu dieser Höhe hin muss das Ideal des Componisten sich aufschwingen, wenn eine wahre Kirchenmusik Leben gewinnen soll. Raphael's Cäcilia vergisst in ihrem Entzücken über die himmlische Musik, welche sich ihrem geistigen Ohre offenbart, selber ihre geliebte Orgel. Die Stimmen derselben entgleiten ihr; sie fallen zur Erde nieder.

Eine solche Kirchenmusik steht über allem Confessionellen und Rituellen.

Aber es ist nicht blos die unsichtbare Kirche, wie sie sich dem idealen Auge erschliesst, sondern auch die sicht-

bare, in welcher jene in die äussere Erscheinung tritt und irdische Gestalt gewinnt, in Betrachtung zu ziehen. Letztere kann ohne bestimmte Verfassung, Ordnung und Ritual, so unvollkommen diese immerhin sein mögen, nicht bestehen. Die Musik ist nun auf die Hebung der Andacht durch das Ritual von mächtigerem Einfluss als jede andere Kunst. Als idealster Ausdruck des Gefühls, mit welchem die Religion in unmittelbarem Zusammenhange steht, und an sich schon ätherisch, ruft sie die empfindende Phantasie wach und weckt durch diese im Gemüth die Ahnung des Göttlichen. Sobald sie in der That kirchlich componirt ist, stimmt sie deshalb zur Andacht und hebt mit der Phantasie das Herz des Hörers zur Glaubenshöhe empor. Darum ist sie auch eine ächt christliche Kunst, und wie sehr ihr Einfluss auf die Hebung der Andacht beim Cultus von jeher geschätzt worden ist, geht indirekt daraus hervor, dass die christliche Kirche es gewesen ist, welche ihr in der Hinzuziehung zu ihrem Ritus die Gelegenheit gab, sich zu immer grösserer Vollkommenheit zu entwickeln.

Im Laufe der Jahre ist sie auch fähig geworden, mit ihren alten Weisen auf die Erinnerung zu wirken. Dem Hörer, der sich in sich selbst versenkt, tritt die grosse Kluft zwischen seiner Vergangenheit und seinem gegenwärtigen Zustande vor die Seele. Er wird von „göttlicher Traurigkeit“ erfüllt. Und nun erscheint die Musik als Trösterin, die ihn zum Gott der Liebe wieder zurückführt.

Treffend lässt Goethe so die Erinnerung auf Faust einwirken. Letzterer ist im Begriff, die giftgefüllte Schaale an den Mund zu setzen. Da erklingen die Osterglocken. Faust ist tief ergriffen. Und der aus der Kirche zu ihm dringende Gesang, an den er von Jugend auf gewöhnt ist, ruft ihn in das Leben zurück. Es treten ihm die unschuldsvollen Tage seiner Kindheit vor die Seele. Sein Sinn ist gewandelt, und so spricht er denn:

„Erinn'rung hält mich nun, mit kindlichem Gefühle,
Vom letzten, ernsten Schritt zurück.
O tönet fort, ihr süssen Himmelslieder!
Die Thräne quillt, die Erde hat mich wieder.“

In den Dienst der christlichen Kirche, als integrirender Theil des Cultus aufgenommen, hat sie dem Ritus derselben zu entsprechen. Sie ist dann zwar nicht mehr reine Kunst, da sie es aufgeben muss, sich Selbstzweck zu sein; sie muss aber in der Fessel des Rituals so frei zu werden suchen, dass sie doch stets in der grössten Natürlichkeit, wie in der Reinheit und Hoheit ihres Wesens erscheint. So kann in der christlichen Kirche allerdings von einer confessionellen, von einer besonders evangelischen oder besonders katholischen Kirchenmusik die Rede sein; eine jede muss aber, wenn sie anders den Anspruch auf Kunst machen will, auch den Anforderungen der letzteren genügen. Indem der Componist also dem Rituale volle Gerechtigkeit widerfahren lässt, muss er den idealen Standpunkt festzuhalten suchen, den er auf der einen Seite seiner Kunst, auf der andern dem Geiste der idealen Kirche gegenüber einzunehmen hat.

In den Formen der sichtbaren Kirche spricht sich vor Allem die Eigenthümlichkeit der Gemeinde aus, aus welcher sie hervorgegangen ist. Die erste christliche Gemeinde bestand überwiegend aus Juden. Es waren daher besonders der jüdischen Synagoge entlehnte Gesänge, durch die man den gemeinschaftlichen Cultus zu heben suchte. Doch auch die Heiden hatten ihre Gesänge. Und von diesen sind manche ebenfalls dazu benutzt worden. Der Ritus der katholischen Kirche entspricht mehr dem Charakter des Südländers, besonders in Beziehung auf das Vorwalten seines Gemüthslebens und seiner geistigen Receptivität; der Ritus der evangelischen Kirche mehr dem Charakter des Nordländers mit seiner Verstandesrichtung und dem Vorwalten seiner geistigen Spontaneität. In dem Charakter des letzteren findet sich namentlich jener Ernst, der zur Anbetung Gottes der äusseren Anregungsmittel weniger bedarf; während der Charakter des ersteren zu einer leichteren Lebensauffassung neigt, welcher ein solches Anregungsmittel willkommen ist. Joseph Haydn soll, als man ihn fragte: warum die Musik in seinen Messen immer so lustig

klänge? geantwortet haben: „er könne seinem Gott nicht anders, als in Freuden dienen“. Der katholischen Kirche ist es dabei auch, indem sie durch ihren Ritus besonders auf das Gemüth Eindruck zu machen und durch das mystische Element der Musik diesem Nachhaltigkeit zu verschaffen sucht, mehr um die Hingebung an die Autorität der Kirche, als um die Anregung zur Erreichung einer Glaubensselbstständigkeit der Gemeindemitglieder zu thun. In dem Geiste der evangelischen Kirche liegt es dagegen, mehr auf die intellektuellen Kräfte derselben zu wirken und sie zur Erreichung selbstständiger Gläubigkeit hinzuführen. Dort ist darum die Musik in den Vordergrund gestellt, obschon weniger der Gemeinde, als dem Geistlichen und einem Chore, sogar oft mit Zuziehung des Orchesters, überlassen. Hier tritt dagegen die Musik zurück, es betheiligt sich aber gerade die Gemeinde viel dabei, vornämlich bei dem Choralgesang und bei den Responsorien der Liturgie. Während ferner die evangelische Kirche des allgemeineren Verständnisses willen in ihren Cultus die Landessprache aufnahm, ist die römisch-katholische Kirche zum grossen Theil bei der lateinischen Sprache geblieben.

An den Cultus früherer Zeiten knüpfen die Reformen späterer Zeiten an, und so ist denn auch viel von der älteren Musik auf den späteren Ritus übergegangen. Die Zeit hat aber bei dem Einfluss der so schnell fortschreitenden Entwickelung der Musik viel daran gemodelt. Dem reiferen Geschmack der gebildeteren Gemeindemitglieder hat durch Einführung neuer, zeitgemässer Musik Rechnung getragen werden müssen; während die mächtigsten Hebel der Andacht bei dem weniger Gebildeten: Erinnerung und Gewohnheit, das Festhalten des Alten verlangten. Bei Reformen des Cultus ist also zu beherzigen, dass ein allzu kühner Fortschritt über das zur Gewohnheit Gewordene hinaus, wie ein allzu weites Zurückgreifen nach verjährten Formen nicht günstig auf die Hebung der Andacht der Gemeinde wirken kann. Man hat hier also auszugleichen, an das vorhandene Bessere anzuknüpfen und dies zur Höhe der zeitigen Ent-

wicklung der Kunst empor zu heben. Sobald aber das Neue dem Geiste des Alten, Bewährten oder besser noch dem höchsten Ideal von Kirchenmusik entspricht, ist es zur Einführung in den Gottesdienst berechtigt.

Luther giebt in dieser Beziehung das beste Beispiel. Von dem katholischen Cultus behielt er weislich das, was sich dort bewährt hatte, sobald es nur dem Geiste seines Cultus nicht widersprach; er nahm aber auch das Neue auf, von dem er die Ueberzeugung hatte, dass es zur Hebung des Cultus dienen könnte. Den Kapellmeister Walter liess er dabei nicht unbefragt. Und was dieser im Geiste seiner Kirche componirte oder von vorhandenen Compositionen zum Gebrauche für dieselbe einrichtete, nahm er gern in den Gottesdienst auf. Selber eigene Compositionen — und wer kennt z. B. nicht den Choral „Ein feste Burg ist unser Gott“? — liess er von der Gemeinde singen.

In seinem Sinne sollen wir fortschreiten.

Man hat in der neueren Zeit die alte Glaubensbegeisterung dadurch wieder neu zu erwecken gedacht, dass man zu dem Alten, geschichtlich Ueberlieferten zurückkehrte. Dabei hat man aber ausser Acht gelassen, dass das im Laufe der Zeit Abgestellte nicht ohne Weiteres, wenigstens nicht ohne genügende Vermittlung, wieder eingeführt werden kann, ja dass seine Abstellung vielleicht volle Berechtigung hat.

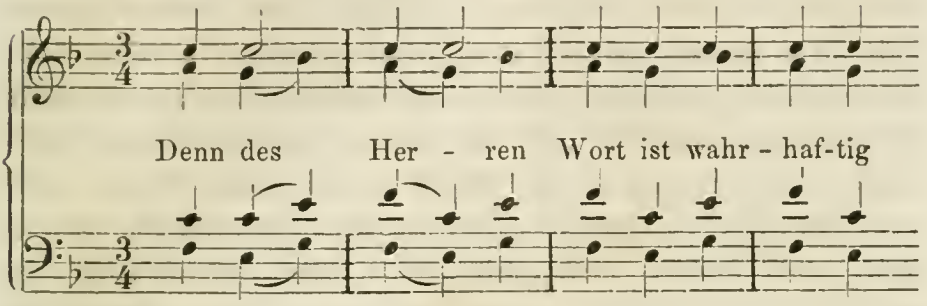
Luther hatte z. B. nicht Anstand genommen, manche Lieder nach bekannten Volksweisen singen zu lassen. Der Gemeindegesang gewann durch den Rhythmus derselben an Lebendigkeit und Frische. Auch wurden neue Melodien rhythmisch componirt. Im Laufe der Zeit hat aber der Choral diese Rhythmik abgestreift. Der Ausdruck des Erhabenen, ächt Kirchlichen wurde mehr im ruhigen, gleichmässigen Fortschreiten der Melodie gesehen. (Vergl. I. Cykl. d. Vortr. S. 25.) Vor nicht gar langer Zeit hat man nun an manchen Orten versucht, den rhythmischen Choral wieder in die Kirche einzuführen. Dies ist aber nicht gelungen. Der Gemeinde ist er als etwas Fremdes, Sonderbares er-

schienen, und die Andacht ist dadurch, anstatt gehoben zu werden, nur gestört worden.

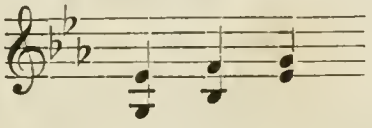
Der Kirchenmusik ist nun eine dreifache Gelegenheit zum Antheil am Cultus gegeben. Sie kann die religiöse Stimmung vorbereiten, erhöhen und ausklingen lassen. So beginnt sie denn meistens den Gottesdienst, um den Hörer für die Heiligkeit des Vorganges empfänglich zu machen, dann wird sie Gemeindegesang, indem sie alle Glaubensgenossen durch die Theilnahme an dem gemeinschaftlichen Gesange eines frommen Liedes verbindet und zu höherer Andacht begeistert, und nach der Erbauung durch das Wort des Geistlichen, zu welchem sie sich ebenfalls gesellen kann, schliesst sie den Gottesdienst, um in geweihter Stimmung die Gemeinde bei ihrem „Ausgange" zu begleiten. Wir sehen, wie sehr sie sich von der geistlichen Musik unterscheidet. Letztere wendet sich an den gebildeteren Theil der Gesellschaft im Concert, erstere an einen Jeden, auf welcher Stufe der Bildung er auch stehe. Jene will vor Allem das Schöne offenbaren und auf den Schwingen der Phantasie den Hörer zu sich emporheben, diese steigt zu dem Hörer herab, um sein Gemüth zu erquicken und zu trösten. Ihre Haupteigenschaft muss deshalb die Verständlichkeit sein, sowohl Form als Inhalt müssen eine solche Objektivität erlangt haben, dass sie zu dem Herzen eines Jeden sprechen und Wiederklang finden. Sie soll so einfach sein, als es nur irgend möglich ist, um jedem Hörer nahe zu treten, und dennoch so ideal gehalten, um ihn zu höheren Sphären emporzutragen. Zur Einfachheit gehört vor allem eine fassliche Melodie. Diese muss aber wieder, um zu erhabener Wirkung zu gelangen, von einem Harmonienreichthum getragen sein. Die Idealität bekundet sich vornämlich durch das tiefe Erfassen des Gegenstandes, also durch den Toninhalt. Und wenn aus diesem nur reine Frömmigkeit spricht, so wird die Musik schon erbauend wirken.

Sie muss deshalb aber auch Alles von sich weisen, was an das Gewöhnliche erinnert. Trivialität ist der

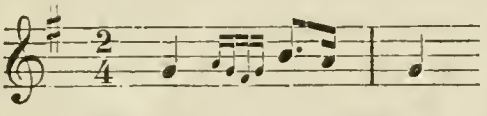
grösste Vorwurf, den man ihr machen kann. Die Erfindung darf nicht einmal an profane Musik anstreifen. So kommt z. B. die Stelle aus Graun's „Tod Jesu“ im Chor „Freut euch alle ihr Frommen“



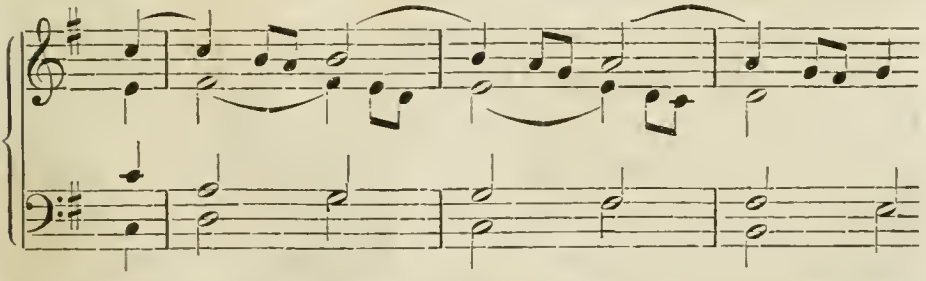
durch die unveränderte mehrmalige Wiederholung des ersten Taktes der weltlichen Musik sehr nahe. Selber der einfache Hornsatz:



der an die Idylle erinnert, ist zu vermeiden. Ebenso moderne Melodiewendungen, namentlich bei Schlüssen, z. B.



oder veraltete Floskeln, wie:



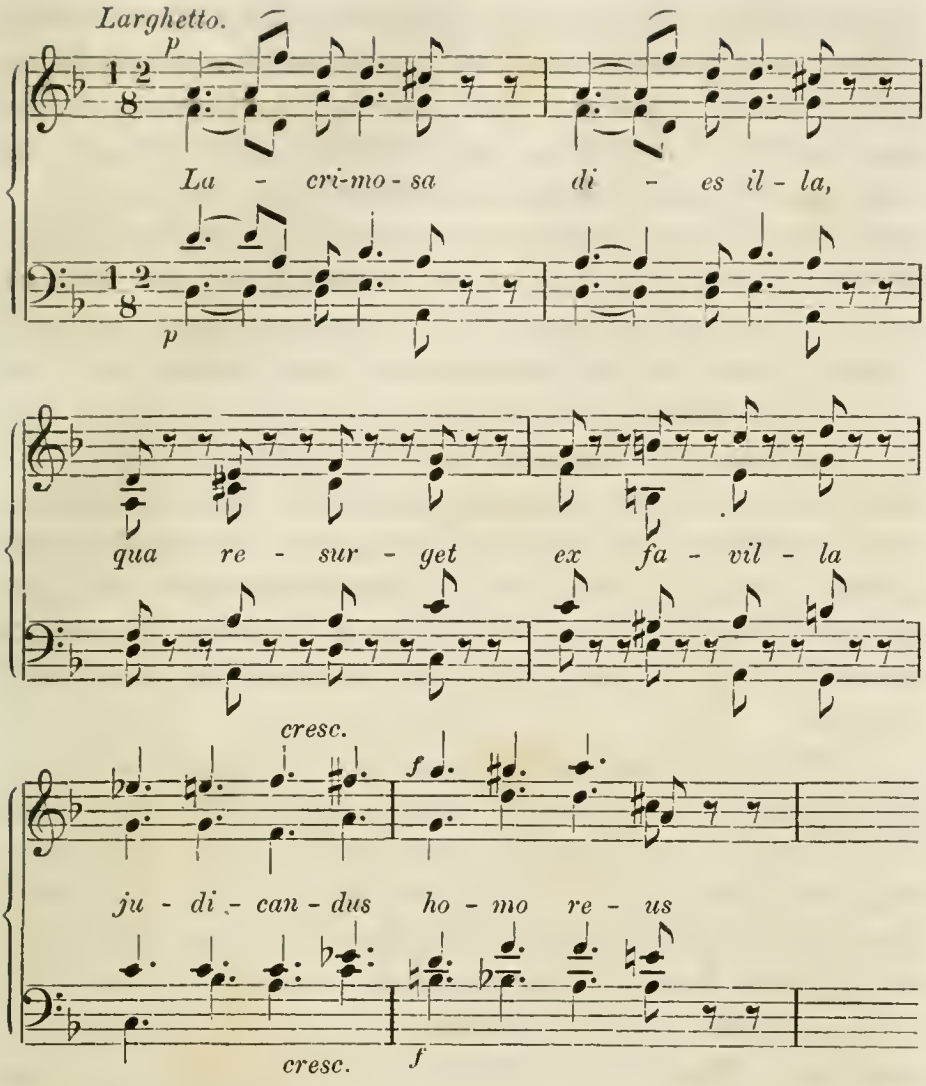
wie auch überhäufte Verzierungen und alles Phrasenhafte.

Besonders weltlich kann der Rhythmus wirken; er muss deshalb stets dem Ernst und der Würde des Gegenstandes angemessen bleiben. Alles, was, wie wir unter Toninhalt gesehen haben, Ausdruck der Leidenschaft ist: unruhige oder gar tobende Bässe, längere chromatische Ton-

folge, freie Vorhalte, übertriebene Modulation etc. gehört nicht in die Kirchenmusik. Auch ist es störend, wenn sie an den Ritus einer andern Kirche erinnert, sobald darin etwas Subjektives liegt. Nur in das Subjektive der Kirche darf sie eingehen, welcher sie dient. Die Psalmodie war z. B. viele Jahre hindurch in der evangelischen Kirche nicht in Gebrauch, während sie von der katholischen Kirche stets festgehalten wurde*). Da sie nun in solchem Grade subjektiv ist, dass darin die Musik nicht ihrem Wesen nach zum Ausdruck gelangt, sondern nur einseitig zu einem besondern Zwecke verwendet wird, und darum auch der musikalischen Form in unserm Sinne entbehrt, so muss sie in der evangelischen Kirche auf den unbefangenen Hörer störend wirken.

Der weise Gebrauch der alten Kirchentonarten giebt der Kirchenmusik dagegen ein angemessenes charakteristisches Gepräge. Namentlich durch die harmonische Behandlung, die Eigenthümlichkeit ihrer Cadenzen und die Keuschheit ihres Modulationsganges. Ich darf wohl auf das hierüber schon früher Gesagte, namentlich über die Wirkung von Harmonieüberschreitungen (s. Cykl. I, S. 78, III, 82) zurückweisen. Es spricht sich in Allem ein Ernst, ja eine Herbigkeit und Strenge aus, wie sie dem Ausdruck des Heiligen und Erhabenen angemessen sind. Die alten Kirchentonarten bilden aber immer ein dem gewöhnlichen Hörer durchaus fern liegendes Gebiet des musikalisch Schönen. Und schon hierdurch möchte ihre maassvolle Anwendung geboten sein. Noch mehr aber deshalb, weil die Gefahr nahe liegt, auf der einen Seite Steifheit, auf der andern Schwulst in die Composition zu bringen. Niemand ist es besser gelungen, den Schmelz der modernen Musik mit der Herbigkeit der alten stilvoll zu vereinigen, als Mozart. Aus seinem Requiem seien z. B. die Anfangstakte der Vokalpartie des schon öfter citirten „*Lacrimosa*“ angeführt:

*) Auch die englische Kirche hat sie beibehalten.



Die beiden Anfangstakte sind ganz modern, mehr jedoch dem katholischen, als dem evangelischen Cultus angemessen. In der Stelle von der letzten Hälfte des drittes Taktes bis zum Anfang des fünften herrscht die antike Tonart vor, dem Stücke ächtkirchliche Tonfarbe verleihend. Die Schlusstakte haben wieder modernes Gepräge; jedoch der Art, dass sie selbst nichts dem Geiste der evangelischen Kirche Widersprechendes enthalten. Beide Tonausdrucksweisen sind zu einem einheitlichen musikalisch-geschmackvollen Ganzen verschmolzen.

Die Polyphonie ist besonders zum Ausdruck des Erhabenen, und darum für Kirchenmusik geeignet. Sie

giebt ein Bild des höchsten, vollkommensten Lebens, indem Viele, von einem Gedanken beseelt, der von einem Jeden nach seiner Eigenthümlichkeit aufgefasst und ausgesprochen wird, sich zur Darstellung eines grossen harmonischen Ganzen vereinigen. Zu dem Verständniss eines solchen Werkes gehört aber nicht unbedeutende musikalische Vorbildung. Bei einer Gemeinde, wie sie gegenwärtig noch ist, kann sie nicht vorausgesetzt werden. Es ist also von dieser musikalischen Form für den Gottesdienst auch nur in sehr beschränktem Maasse Gebrauch zu machen.

Der mehr als vierstimmige Satz wird durch seine harmonische Fülle ein Ausdrucksmittel des Grossartigen und Erhabenen. Zu seiner Ausführung gehört aber eine grosse Anzahl von Sängern. Und diese hinzustellen, erlauben die pekuniären Mittel unserer Kirchen nur selten. Hierdurch ist also auch für diese Form eine Einschränkung geboten.

Wenn indessen auf einen grösseren Sängerchor für den gewöhnlichen Gottesdienst nicht wohl zu rechnen ist, so darf es doch an einer hinlänglichen Zahl von tüchtigen Sängern nicht fehlen, eine Kirchenmusik so auszuführen, dass sie ein Mittel der Erbauung und Erhebung wird. Eine mangelhafte Ausführung bewirkt das Gegentheil und da ist ein Gottesdienst ohne Musik dem mit schlechter Musik vorzuziehen. Was aber unsern Altvordern gelungen ist, das müsste auch uns gelingen. Gerade die Kirchenmusik ist von ihnen mit Vorliebe gepflegt worden, und von der Tüchtigkeit ihrer Sängerchöre, die es möglich machten, selbst grössere Musikwerke ohne Hinzuziehung von Instrumentalbegleitung aufzuführen, ist die Bezeichnung dieser Darstellungsform durch *a capella*-Gesang entstanden.

Der Inhalt solcher Gesangsmusik ist grossentheils lyrisch. Dass die in ihr ausgesprochene Empfindung des Componisten dem erhabenen Gegenstande wie dem Textinhalte entsprechen müsse, versteht sich von selbst. Dies ist aber nicht so oft der Fall, als man annehmen möchte. In vielen, namentlich neueren Compositionen, findet sich

eine allzu grosse Weichlichkeit, ja Sentimentalität, die nicht in die Kirche gehört. Anderen Compositionen fehlt wieder alle Empfindung, sie sind inhaltleer und lassen kalt. Auch sie haben keine kirchliche Berechtigung.

Bei der Gesangsmusik liegt es aber auch oft nahe, dass der Componist dramatisch wird. Es ist dies eine neue Klippe, an der leicht die Wirkung scheitern kann. Die Musik gewinnt durch die dramatische Auffassung des Textes offenbar an Interesse, sie zieht aber in ihrer Lebendigkeit und besonders durch Anregung der hörenden und schauenden Phantasie den Hörer von der wahren Andacht ab und führt ihn leicht in den Bereich weltlicher Leidenschaft zurück. Mendelssohn betritt in seinen Kirchencompositionen zum öftern das dramatische Gebiet. Der Anfang seines Psalms „Warum toben die Heiden“ ist z. B. in dieser Weise componirt. Mit feinem Takte hat er aber auch hierin das rechte Maass zu halten gewusst.

Die Instrumentalmusik wendet sich nur an die Phantasie und die Empfindung, nicht wie die Vokalmusik, welche sich ja mit dem Worte verschwistert, auch an die intellektuellen Kräfte. Und da in der Gemeinde wieder viele sind, die mehr durch die Einwirkung auf die letzteren erbaut werden, so ist auch sie nur mit weiser Beschränkung in den Gottesdienst aufzunehmen. Selbstständig kann sie nur dort auftreten, wo die Stimmung zur Andacht vorbereitet werden oder wo die gewonnene Erbauung im Gemüth des Hörers still weiterklingen soll. Die katholische Kirche gewährt ihr ebenfalls mehr Spielraum, da sie als Ausdruck des Unaussprechlichen besonders auf das Ahnungsvermögen und so auf gläubige Hingebung an das Dogma einzuwirken vermag. Begleitend kann sie zum Gesange des Geistlichen, des Chors und vor Allem der Gemeinde hinzugezogen werden.

Von allen Instrumenten hat sich besonders die Orgel als ein ächt kirchliches bewährt. Die Eigenthümlichkeit ihres Klanges, die Möglichkeit, ihren Tönen erforderlichenfalles die längste Dauer zu geben und dabei doch ihre dyna-

mische Gleichmässigkeit zu bewahren, wie ihre mächtige Tonfülle wirken erhaben und schliessen alle Leidenschaftlichkeit, wie auch alle Subjektivität aus.

Ihr steht die Posaune mit ihrem ehernen Klange am nächsten und stand es früher noch mehr, als sie noch seltener zur Mitwirkung bei der profanen Musik kam. Je mehr nämlich ein Instrument zur profanen Musik verwendet wird, desto mehr erinnert es an das Weltliche und desto weniger ist es geeignet, auf die Erbauung zu wirken. Die Posaune tritt übrigens nicht selbstständig, sondern nur begleitend im Posaunenchor, wenn nicht als Orchesterstimme in der Kirche auf. Auch das ganze Orchester kann nämlich zur Verherrlichung des Gottesdienstes hinzugezogen werden. In der evangelischen Kirche ist dies freilich weniger oft der Fall, als in der katholischen. Selbstständig erscheint es aber auch hier nur selten, meistentheils zur Begleitung grösserer Tonwerke. Dass die Behandlung eines solchen Wirkungsmittels, welches der Hauptträger von Opern- und Concertmusik ist, mit besonders feinem Sinn und geläutertem Geschmack geschehen müsse, wenn es kirchlich wirken soll, versteht sich von selbst.

Die Formen, auf welche die Kirchenmusik angewiesen ist und welche sie mit religiösem Inhalt zu durchdringen hat, sind besonders: das Präludium, die Antiphonie, der Choral, der Spruch, die Motette, der Psalm oder überhaupt der ausgeführte Chor und das Postludium.

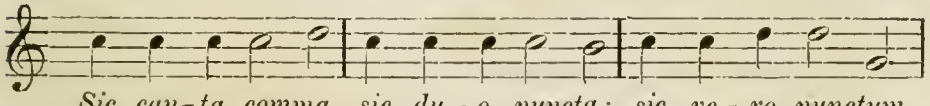
Das Präludium ist für die Orgel bestimmt. Es tritt in verschiedenen Formen auf. Zuerst in Liedform. Die regelmässigen Einschnitte derselben sucht es aber zu verhüllen. Der breitere Erguss der Melodie und das ununterbrochene Fortschreiten des Musikstückes, das ohnehin durch die Möglichkeit der Dauer des Orgeltons unterstützt wird, verleihen ihm an sich schon ein der Grösse des Gegenstandes angemessenes Gepräge.

Dann erscheint es auch in thematischer Form. Die Composition entwickelt sich aus einem Motiv nach den Ge-

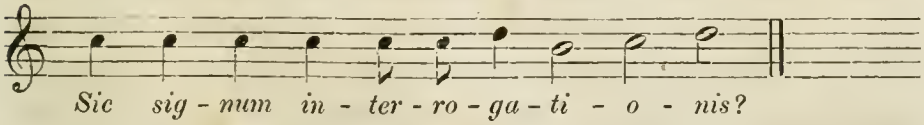
setzen der musikalischen Logik. Hierbei muss aber das Motiv selber kirchlichen Charakter haben.

Endlich nimmt es die Form des figurirten Chorals an. Der *cantus firmus* ist dabei meistens einer hervortretenden Stimme eines zweiten Manuales überwiesen. Er muss die in der Gemeinde übliche Melodie in aller Treue wiedergeben, wenn er nicht verwirren soll. Die Figuration hat sich unterzuordnen und in ihrer Bewegung eine würdevolle Haltung zu bewahren.

Die Antiphonie ist der Wechselgesang des Geistlichen mit der Gemeinde; der erstere „intonirt", die letztere „respondirt". Die römische Kirche bedient sich dieser Form in ihrer ganzen Ausdehnung, die evangelische Kirche ihrer nur zum Theil. Der Gesang des Geistlichen in seinen Lektionen, Collekten etc. besteht aus einer monotonen Recitation, welche eigenthümliche, und zwar festgesetzte Schlusswendungen hat. In diesen Formeln soll der Tonfall der menschlichen Stimme beim gewöhnlichen Sprechen seinen musikalischen Ausdruck finden. Wie hierbei jedes Interpunktionszeichen besonders bedacht ist, ersieht man aus folgender Zusammenstellung der Formeln für das Gedächtniss:



Sic can-ta comma, sic du-o puncta: sic ve-ro punctum.
Singe so das Komma, so das Co-lon: so aber den Punkt.



Sic sig-num in-ter-ro-ga-ti-o-nis?
So das Fra-ge-zei-chen?

Es ist also etwas Schablonenhaftes, das der wahren Kunst geradezu widerspricht. Das Responsorium der Gemeinde entspricht der Intonation des Geistlichen, nur dass es anders, aber ebenfalls vorgeschriebenermaassen cadenzirt. Im besten Falle ist es ein erweiterter Tonschluss. Auf Kunstwerth hat es keinen Anspruch.

Vom ästhetischen Gesichtspunkte betrachtet hat ein solcher Wechselgesang auch schon darum viel Bedenkliches, weil es zu den grossen Seltenheiten gehört, dass sich bei einem Geistlichen eine schöne Stimme mit kunstgerechter Ausbildung zusammenfindet. Wenn aber der Geistliche spricht und die Gemeinde singend antwortet, so ist dies etwas Unnatürliches, Unwahres. Und tritt, wie es gewöhnlich der Fall ist, statt der Gemeinde ein Chor von Sängern ein, so ist nicht einmal dem Zweck des Rituals entsprochen. Die Wirkung ist eher eine zerstreuende, als die Andacht hebende. Ist vollends der Chorgesang ein Geplärr ungeschulter Sänger, so wird die Andacht geradezu gestört.

Von Seiten der Kunst kann demnach auf die Antiphonie nur durch die Vorzüglichkeit ihrer Ausführung eingewirkt werden.

Der Choral in seiner einfachen, in gleichmässigen Längen fortschreitenden Weise ist gewissermaassen das Prototyp aller Kirchenmusik. Wie er die ihm ursprünglich eigene rhythmische Bewegung oder vielmehr metrische Form im Laufe der Zeit abgestreift hat, ist bereits erwähnt worden. Die ihm dadurch erwachsene Einfachheit und Ruhe zu erhalten, ist die erste Aufgabe. Es finden sich auch immer Gemeindemitglieder, die eine Neigung haben, hier und dort einen Schnörkel anzubringen, die grössere Intervallenschritte durch Zwischentöne zu erreichen suchen u. s. w. und so schleicht sich gar leicht eine Aenderung der Melodie ein. Dieser wird durch treues Festhalten am Besterkannten begegnet. Ferner ist auf eine zugleich der Melodie, wie der Kirchlichkeit und dem Gemeindegesang entsprechende Harmonisirung zu sehen. Mit der Einfachheit muss sich ein Reichthum derselben so verbinden, dass die Gemeinde leicht einstimmen, und ungestört, ja andachtsvoll gehoben, die Melodie weitersingen kann. Die Harmonisirung soll die vollkommenste Entfaltung der Melodie sein, wie sie in Uebereinstimmung des Wesens der Musik mit einer objektiven Auffassung des Textes nur möglich ist. Ein allzu subjektives Eingehen in den Ausdruck einzelner Worte, wie

wir es in Seb. Bach's Chorälen oft finden, ist nicht kirchlich. Nur der Inhalt des Textes im Allgemeinen und der besondere einzelner Liedstrophen kann wiedergegeben werden. Vor Allem muss aber die Wahl der Melodie zu dem vorgeschriebenen Liede so geschehen, dass sie nicht dem Inhalte desselben widerspricht. Das Lied „Auf, auf, den Herrn zu loben" etc. darf z. B. nicht nach der Melodie „Herzlich thut mich verlangen" gesungen werden, sondern man hat dazu die Melodie „Valet will ich dir geben" zu wählen, da nur der Charakter der letzteren dem des Liedes entspricht.

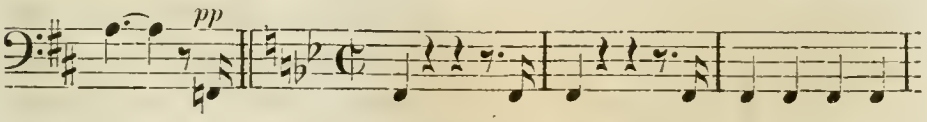
Endlich muss auch das Zwischenspiel dem gebildeten Geschmacke genügen. Früher pflegte es zwischen jede Zeile, jetzt nur zwischen jede Strophe eingelegt zu werden. Letzteres verdient den Vorzug, da ein objektives Eingehen in den Inhalt der folgenden Strophe möglich ist, während bei Zwischenspielen von Zeile zu Zeile eine subjektive Auffassung nahe liegt, oft der Sinn auseinandergehalten wird und ohnehin ein allzu grosses Schleppen des Gesanges entsteht. Die Bewegung des Zwischenspiels hat sich der des Chorals anzuschliessen, im Fortgange unmerkbar zu acceleriren und durch ein Ritardando den Beginn der nächsten Strophe der Gemeinde bemerkbar zu machen. Contrapunktische Kunststücke oder gar Schnörkeleien gehören nicht in das Zwischenspiel.

Erst dann, wenn die Gemeinde allseitig einstimmt, kommt der Choral zur vollständigen Wirkung. Diese geht über die aller andern Kirchenmusik hinaus. Der Gemeindegesang muss also ein Gegenstand der grössten Aufmerksamkeit sein. An eine künstlerische Ausbildung der Gemeinde ist freilich nicht zu denken. Es ist schon genug erreicht, wenn jedes Gemeindemitglied nach seiner Individualität und nach seinem musikalischen Bildungsstandpunkte überhaupt mit einstimmt. Eine grosse Anzahl Gemeindemitglieder verhält sich aber passiv, sie lässt sich lieber etwas vorsingen. Oft ist der Grund davon wohl der, dass ihnen die Choralmelodie unbekannt ist. So hat man denn vor Allem auf die allgemeine Kenntniss der gebräuchlichsten oder

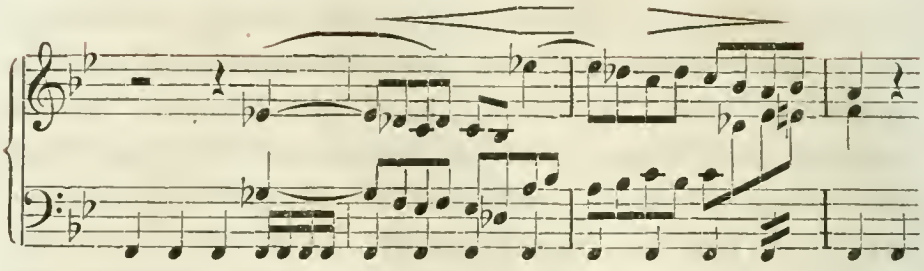
besser noch der schönsten Choralmelodien hinzuarbeiten, an denen die evangelische Kirche ja so reich ist. Die Schule ist nun der Ort, wo diese Melodien eingeübt werden müssen. Hier und dort hat man, besonders auf höheren Schulanstalten, in der Neuzeit davon Abstand genommen, regelmässig in den Gesangstunden Choräle singen zu lassen, weil man geglaubt hat, dass ein solcher Gesang den Schülern langweilig wäre. Dies ist aber ein grosser Irrthum. Wer einige Erfahrung auf dem Gebiete des Schulgesangunterrichtes gemacht hat, weiss, dass die Schüler den Choralgesang, namentlich den mehrstimmigen, lieben. Wenn man ihnen denselben vorenthält, entzieht man ihnen also nur, worauf sie Anspruch zu machen berechtigt sind. Auf die für Schulen getroffene oder zu treffende Auswahl von Chorälen hat sich die Auswahl der Lieder zu beschränken, welche beim Gottesdienste gesungen werden sollen. Ein Lied nach unbekannter Melodie wird nie die gewünschte Erbauung wecken. Zu vermeiden ist aber auch, durch wiederholten Gesang einer und derselben Melodie die Gemeinde zu übersättigen. Wird eine solche, wie es leider geschieht, sogar beim Nachmittags- wie beim Vormittagsgottesdienste gesungen, so kann von Erbauung nicht die Rede sein.

Die Begleitung des Chorals übernimmt gewöhnlich die Orgel, dann und wann werden auch Posaunen, seltener Holz-Blaseinstrumente hinzugezogen. Sie soll nicht allein die Melodie heben und hervortreten lassen, sondern sie soll auch je nach dem Inhalte des Liedes das Tempo bestimmen. Ein Busslied will langsamer, ein Lob- und Danklied schneller gesungen werden. Aber auch hier ist wieder eine Grenze innezuhalten, dass das langsame Tempo nicht schleppend, das schnellere nicht übereilt werde. Auch ist die Registrirung der Orgel gemäss des Liedinhaltes zu wählen. Lieder freudigen Inhalts sind mit stärkeren, Lieder klagenden Inhalts mit leiseren Stimmen zu begleiten. Ein Te Deum erfordert das volle Werk. Selbst die verschiedenen Strophen eines und desselben Liedes haben je nach dem Inhalt eine Aenderung der Registrirung zu erfahren.

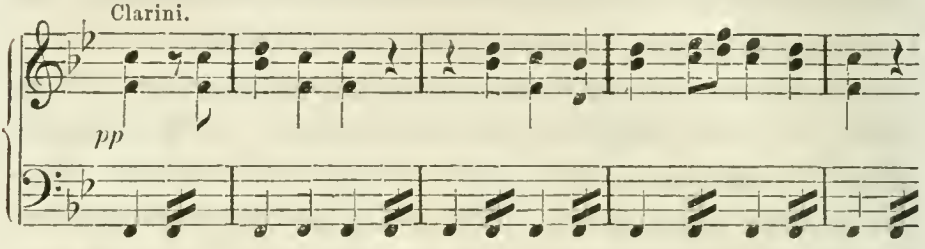
Der Spruch, die Motette, der Psalm, überhaupt der grössere Chor wird von einem besondern Sängerchore ausgeführt. Die Composition dieser Musikstücke, welche bald vor der Liturgie, bald während derselben, bald nach der Predigt, gesungen werden, bildet vornämlich den künstlerischen Theil der Kirchenmusik. Ueber die Form derselben ist bereits im zweiten Cyklus dieser Vorträge gesprochen (S. 200). Sie hat dem Inhalte der Worte, die der Bibel oder dem Gesangbuche entlehnt oder auch wohl freie Dichtung sind, zu entsprechen. In der evangelischen Kirche, die der Musik nur eine sehr kurze Zeit einzuräumen pflegt, muss die Form möglichst gedrungen sein. In der katholischen Kirche darf sie sich in grösserer Breite ergehen. Letztere nimmt sogar einen Cyklus solcher Compositionen auf, die ein grösseres, einheitliches Ganzes bilden. Die Messe gehört dazu. Sie soll der Gemeinde eine weihevolle Stimmung bei der Feier des heiligen Abendmahles geben, erhalten und erhöhen. Es ist hier, wie bereits vorher bemerkt, ein freierer Gebrauch der Kunstmittel gestattet. Gewöhnlich wird auch das ganze Orchester hinzugezogen, und selbst der Einzelgesang, wenngleich nicht mit besonderer Individualisirung, wie der Ensemblegesang haben zum öftern Aufnahme gefunden. Wenn indessen die Grenzen des Kirchenstils auf solche Weise auch erweitert scheinen mögen, so hat sich doch auch hier meistens nur die Musik gehalten, welche den Anforderungen eines feinen und gebildeten Geschmackes entsprach. Beethoven's D dur-Messe, in welcher sich so viel Schönes und Erhabenes findet, enthält auch manches, welches selbst die Grenze des Katholisch-Kirchlichen überschreiten dürfte. Nach dem Eingangssatze des Agnus Dei (Adagio) z. B., der, lyrisch gehalten, von h moll sich nach A dur wendet, setzt (im Allegro assai, B dur) leise eine Pauke ein:



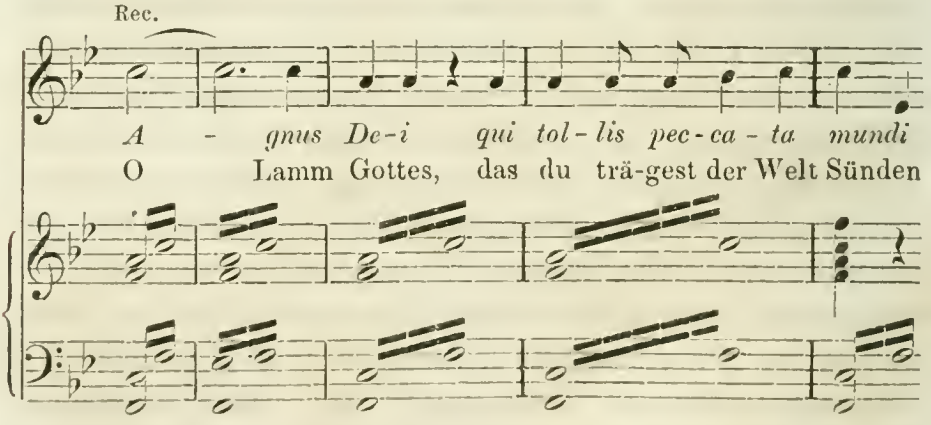
Violinen und Cello treten unruhvoll hinzu:



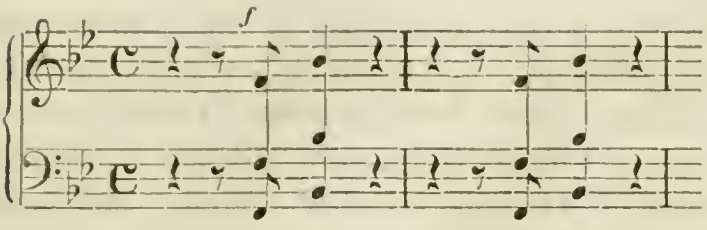
Nun lassen sich, ebenfalls leise, wie in der Entfernung, Trompeten hören:



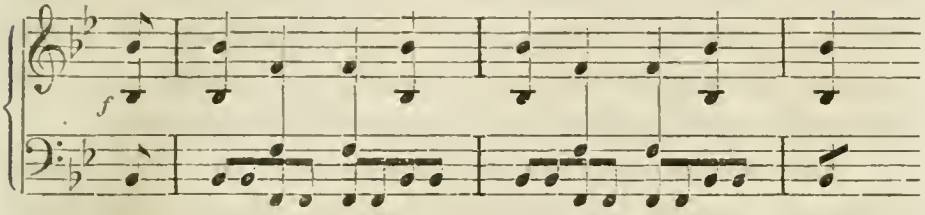
worauf eine Alt-Solostimme, vom tremulirenden Streichquartett begleitet, angstvoll („tramidamente“) in die recitirten Worte ausbricht:



ein Tenor-Solo in ähnlicher, sich jedoch steigernder Weise fortfährt, und endlich der Chor mit dem „miserere nobis“ (erbarme dich unser) in leidenschaftlicher Weise einstimmt. Direkt fordern die Worte zu einer solchen Behandlung nicht auf. Was will also Beethoven damit sagen? Er giebt der Phantasie das Bild eines heranmahenden Kriegsheeres, mit welchem er wahrscheinlich auf die Zukunft des jüngsten Gerichtes hindeuten will. In dem späteren Presto (D dur), auf welches Trompeten und Pauken in Forte (B dur) einsetzen:



und, nach kurzer Unterbrechung durch den Chor, immer heftiger vordringen:



wird dies Bild wieder aufgenommen und so weit fortgeführt, dass die Phantasie bereits den Angriff des Feindes herauszuerkennen vermag. Diese Art von dramatischem Leben führt aber auf weltliches Gebiet und ruft die Leidenschaft wach. Der Hörer wird von dem, was im Texte direkt ausgesprochen ist, abgelenkt. Die Musik wirkt zerstreuend, anstatt zu erbauen. Sie ist nicht Kirchen-, sondern geistliche Concertmusik.

Auch die evangelische Kirche hat den Versuch gemacht, einen Cyklus von Compositionen zu einem grösseren Ganzen zusammenzustellen, sogar mit Hinzuziehung des Gemeindegesanges: in der liturgischen Andacht. Diese Zusammenstellung ist aber meistens eine mehr äusserliche, nicht aus innerer Nothwendigkeit hervorgegangene. Sie kettet sich an die Vorlesung des Geistlichen, welcher ein bestimmter leitender Faden zu Grunde liegt. Es ist bei der Auswahl der Musikstücke in der Regel ganz von der Entstehungszeit derselben, wie von der Individualität der Componisten abgesehen. Antike und moderne, contrapunktische und melodiöse Compositionen wechseln in bunter Reihe ab. Es sind Einzelheiten, die zur Aufführung kommen und vielleicht das Interesse des Hörers in Anspruch nehmen; ein höheres, einheitliches Ganzes, wie es ein wahres Kunstwerk sein soll, ist damit aber nicht gewonnen.

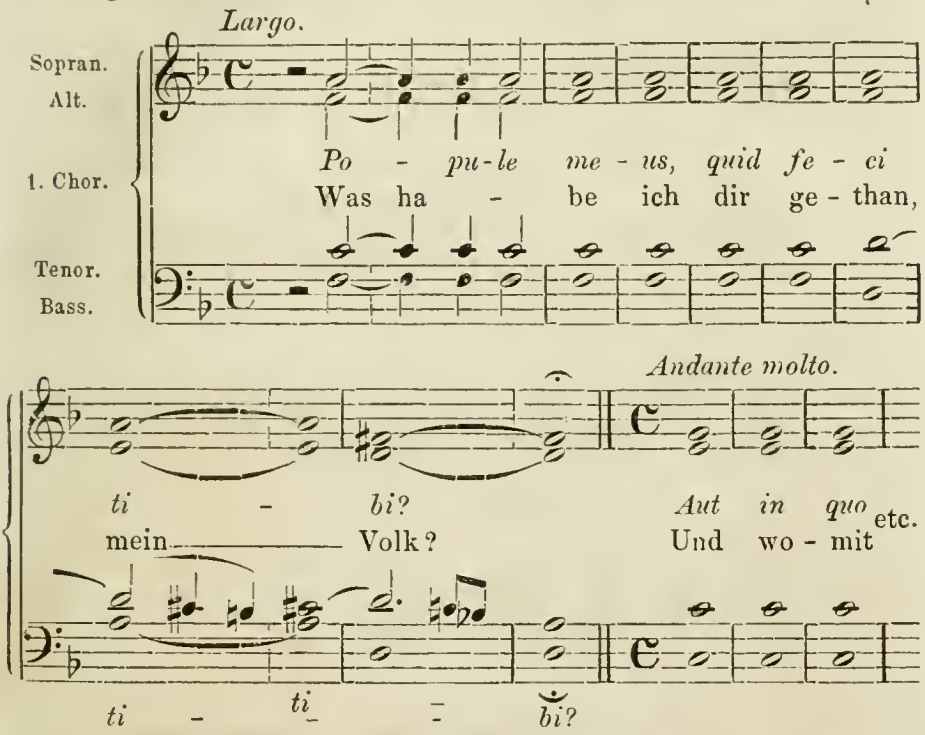
Das Postludium endlich ist wieder der Orgel zugetheilt. Für dasselbe eignet sich eine reichere Figuration, ja, es ist die Fuge hier an Ort und Stelle. Die Kirche will aber dabei immer berücksichtigt sein. Blosse Virtuosität darf sich nicht zur Geltung bringen wollen. Die andächtige Stimmung der Gemeinde, welche durch den Gottesdienst geweckt worden ist, soll durch das Postludium keine Störung erfahren, sondern in ihm ruhig ausklingen. So ist denn der Inhalt desselben abhängig von dem Charakter des jedesmaligen Gottesdienstes, voll freudigen Aufschwungs zur Weihnachtszeit, voll sanften Trostes zur Passionszeit.

Aus diesen gegebenen Formen soll nun ein Inhalt sprechen, welcher im Stande ist, uns aus der irdischen Welt in die himmlische zu versetzen. Wir verlangen daher von einer Kirchenmusik vor Allem Erhabenheit. Sie soll uns nicht an das Weltliche erinnern, sondern in ihren Weisen, Wendungen und Harmonien uns etwas Höheres, Weihevolles, ja Heiliges geben. Sie muss alles Leidenschaftliche in uns dämpfen und Ruhe und Frieden in's Herz giessen, die »göttliche Traurigkeit« in göttliche Freudigkeit wandeln. Sobald sie dies in der Einheit von Form und Inhalt vermag, so kann sie Anspruch darauf machen, im wahren Kirchenstil componirt zu sein.

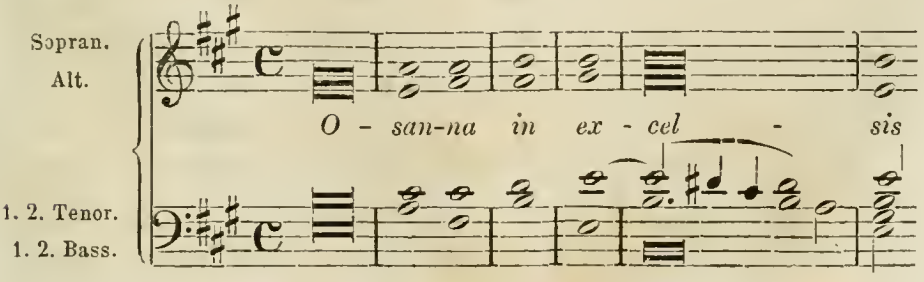
Es bliebe mir nun noch übrig, die geschichtlich am meisten hervorragenden Kirchencomponisten zu nennen und ihre Eigenthümlichkeit in aller Kürze zu bezeichnen.

An Palestrina's Namen knüpft sich die Epoche des reinen Kirchenstils. Er überreichte, wie bereits erwähnt, dem Trientiner Concil u. a. in seiner *missa papae Marcelli* (1567) eine Composition, die nicht blos den Hauptfehler der früheren Kirchencompositionen vermied: nämlich bis zur Unverständlichkeit verschlungene Contrapunkte zu einer zu Grunde liegenden, oft trivialen Melodie zu Gehör zu bringen; sondern in welcher er treu nach dem Inhalt der Worte, die tiefsten und erhabensten Gefühle mit Klarheit und Wohllaut zum Ausdrucke brachte. Er gewann dadurch der Musik, die bereits in Gefahr war, aus der Kirche verwiesen

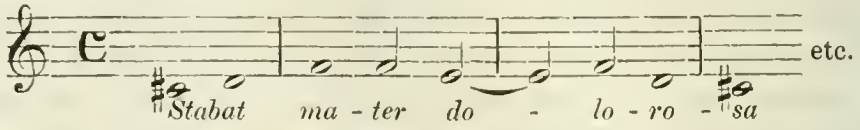
zu werden, ihre fernere Beibehaltung bei dem Gottesdienst. Seine Compositionen sind in mannichfaltiger Weise geschrieben. Wir begegnen in allen dem weisen Manne, der eben so gut der Kunst der damaligen Zeit Rechnung zu tragen, als sie zur Höhe seines Ideals emporzuheben wusste. Manche seiner Compositionen lehnen an das Recitativ oder vielmehr an die Psalmodie an. So z. B. die Improperien und Lamentationen. Die ersteren, vierstimmig für zwei Chöre gesetzt, beginnen:



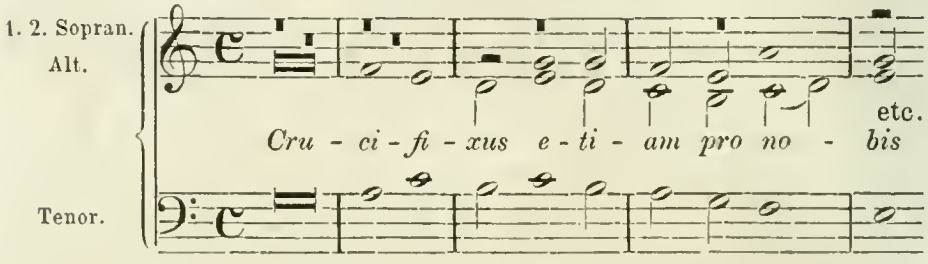
Die Cadenzen sind besonders mannichfaltig, nichts weniger, als schablonenmässig gehalten. Ungemeiner Ernst spricht sich in der Harmonieüberschreitung vom Schluss des Largo zum Anfang des Andante aus. Das Osanna in excelsis im sechsstimmigen Sanctus:



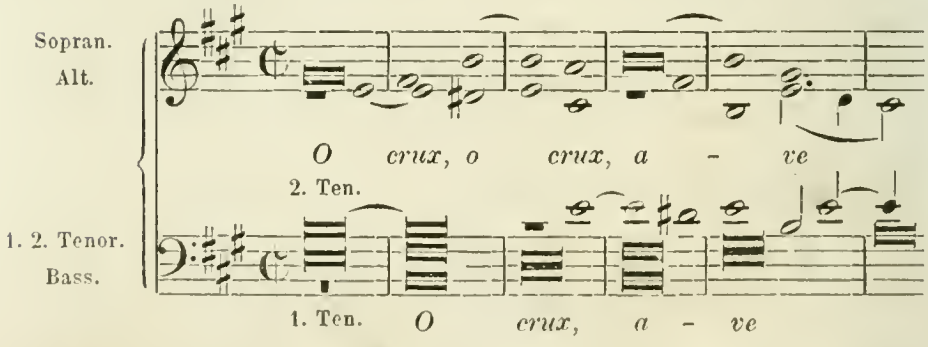
ist anfangs homophon geschrieben; jedoch ohne Melodie im heutigen Sinne des Wortes. In dem Stabat mater, dessen schon früher (I. Cykl. S. 108) gedacht wurde, liegt die Melodie in einer Mittelstimme:



Vierstimmig polyphon und dennoch höchst einfach und klar ist das Crucifixus in der Marcellus-Messe gesetzt:



In dem Hymnus



findet sich bereits eine Melodie nach unserm Sinne in der Oberstimme. Und wie klar und empfindungsvoll Palestrina sich auch in streng contrapunktischer Form auszusprechen weiss, ist bereits an der Motette: Sicut cervus desiderat etc. (II. Cykl. S. 202) gezeigt worden. In all' seinen Compositionen waltet das Streben vor, eine objektive Höhe zu behaupten und das subjektive Empfinden zurücktreten zu lassen. Sie entbehren daher öfters der Wärme, die wir natürlich auch von einer Kirchenmusik verlangen.

Palestrina ist der Vertreter der römischen Schule; sein Zeitgenosse Joh. Gabrieli (gest. 1612) der der venetianischen. Seine Werke sind bereits subjektiver, jedoch

ohne die Kirchlichkeit zu verletzen. Sie zeichnen sich durch grössere Wärme und Innigkeit aus.

Hasler (1564—1612), ein Schüler Gabrieli's, von Geburt jedoch ein Deutscher, Lotti (um 1700), Allegri (1590—1652), wie auch Orlandus Lassus (1520—1595), letzterer in München, der niederländischen Schule angehörig, schritten immer kühner weiter. Alle bedienen sich des vielstimmigen *a capella*-Gesanges, schreiben meistens polyphon und zeichnen sich durch die Grösse und Bedeutung ihrer Gedanken aus. Bei Lotti findet sich schon manchmal leidenschaftlicher Ausdruck. Allegri's „Miserere", das früher bei Todesstrafe nicht copirt werden durfte, machte auf Mozart eine solche Wirkung, dass er, um in den Besitz der Partitur zu gelangen, es nach dem Gedächtnisse aufschrieb. Der leidenschaftliche Ausdruck gewinnt in den Werken der späteren Kirchencomponisten die Oberhand, die Melodie wird weichlicher, der Inhalt flacher; endlich fehlt der letztere ganz und es bleibt nur die Fertigkeit formeller Behandlung.

Der alte Geist blickt zwar aus den Werken eines Leonardo Leo (1701—1743) und Durante (1693—1755), den Gründern oder vielmehr Verbreitern der neapolitanischen Schule, wieder hervor, ja mit der contrapunktischen Arbeit verschwistern sich sogar öfters melodischer Reiz und Eurhythmie, wie sie sich in der spätern Zeit finden; aber die Höhe des reinen Kirchenstils haben auch sie nicht zu erreichen vermocht.

Inzwischen hatte, und zwar geraume Zeit vor dem Erscheinen der Marcellusmesse von Palestrina, in der protestantischen Kirche Johann Walter sein „geistliches Gesangbüchlein" in vier Stimmen, mit einem Vorwort von M. Luther herausgegeben (1524), in welchem der Cantus firmus der Mehrzahl von Liedern — besonders von Luther — dem Tenor zugetheilt war. Bald wurde indessen, da die Gemeinde nicht genügend mit einstimmte, die Nothwendigkeit erkannt, die Melodie der Oberstimme zu geben, und so finden wir denn in der Ausgabe dieses Gesangbuches vom

Jahre 1551 bei der grossen Mehrzahl der Lieder die Melodie in die Oberstimme gelegt. So vermochte die Gemeinde sich zahlreicher an dem Gesange zu betheiligen. Und um diesen Gesang noch allgemeiner zu machen, gab Luc. Osiander (Hofprediger in Würtemberg) 1556 „funfzig geistliche Lieder und Psalme“ mit bereits in die Kirche eingeführten Melodien heraus. Vielen Anklang fanden, besonders in Deutschland, die einfach vierstimmig gesetzten Psalme von Claude Goudimel (1520—1572), dem Lehrer Palestrina's, einem Calvinisten. Von ihm rührt die noch heute gebräuchliche Melodie zu „Freu dich sehr, o meine Seele“ her. Als diese Tonsätze mit Uebersetzung des französischen Textes ins Deutsche von Lobwasser 1573 herausgegeben wurden, erfuhren sie aber von den lutherisch Rechtgläubigen harte Angriffe.

Zu Melchior Franck's (1600—1639) Zeit finden wir nicht allein die Melodie in der Oberstimme, sondern auch die Harmonie auf der Grundlage eines Basses entfaltet, wie er der naturgemässe Träger der Melodie ist.

Sehr bedeutenden Aufschwung nahm die evangelische Kirchenmusik durch Joachim von Burgh in Mülheim a. d. Ruhr und Johann Eccard in Königsberg i. Pr., später in Berlin (zu Ende des 16. Jh.). Letzterer, ein Schüler von Orlandus Lassus, wusste die polyphone Form mit der grössten Innigkeit evangelischer Auffassung zu durchdringen. Er hielt sich dabei in seinen „fünfstimmigen Tonsätzen“ an die Melodie der gebräuchlichsten Kirchenlieder, indem er diese mit einem Stimmgewebe umgab, aus welchem, wie aus mystisch beleuchtetem Gewölk, die Tiefe des darin geborgenen Inhalts hervorblickt. In seinen „fünf-, sechs- und achtstimmigen preussischen Festliedern“ ist die Melodie von ihm frei erfunden und ähnlich wie vorher der Choral kunstvoll harmonisch entfaltet. Der Gemeinde waren sie leicht fassbar und darum auf sie von grosser Wirkung.

Hammerschmidt's (1611—1675) und Crüger's (gest. 1662) Motetten und Kirchenlieder zeichnen sich durch grosse Klarheit und tief religiösen Inhalt aus. Letzterem

(zuletzt Cantor und Musikdirektor an der St. Nicolai-Kirche in Berlin) verdanken wir u. a. die Choralmelodien zu: „Jesus, meine Zuversicht", „Jesu, meine Freude", „Schmücke dich, o liebe Seele", „Nun danket Alle Gott".

In Ahle's (1650—1706) Compositionen giebt sich schon der Einfluss der Concertmusik zu erkennen. Der rhythmische Choral ist zu seiner Zeit bereits in den Hintergrund gedrängt. Von ihm ist die Melodie zu „Liebster Jesu, wir sind hier" componirt.

Praetorius (1560—1629) geht noch einen Schritt weiter. Mit Anmuth und Pracht sucht er seine Compositionen auszustatten, um „die schönen Gottesdienste im Hause des Herrn" zu verherrlichen. Wie sehr er aber auch das Einfach-Schöne zu schätzen wusste, zeigt sein weit verbreitetes Lied „Es ist ein Ros' entsprungen".

Nun verflacht die Kirchenmusik auch in der evangelischen Kirche mehr und mehr. Der Kunstgesang fängt an, den Gemeindegesang zu überragen, und wenngleich man bei der Wahl des Textes meistens noch der heiligen Schrift und dem Gesangbuche treu bleibt, so führt man doch Arie und Ensemblestück in die Kirche ein. Die Kirchen-Cantate verdrängt die Kirchen-Musik. Es kommt dahin, dass der Kritiker Mattheson (1681—1764) die Strophe des Gemeindegesanges „eine Pest der Compositionskunst, ein hartes Halseisen musikalischer Poëten, eine Maladie der Melodie" nennt.

In dieser Zeit des Verfalls der Kirchenmusik tritt Sebastian Bach mit seinen Kunstschöpfungen auf. Auf der einen Seite war er der aus der niederländischen Schule hervorgegangene grosse Künstler, welcher alle Kunstmittel seiner Zeit mit Meisterschaft beherrschte und sein hohes Ideal durch sie in möglichst vollkommener Weise zu verwirklichen suchte; auf der andern Seite der gläubige Christ, dessen Ideal sich zwar über die sichtbare Kirche hinaus zur unsichtbaren erhob und an das Ewige streifte, jedoch nach seiner subjektiven Auffassung zur Offenbarung durch die Kunst drängte. So war es ihm weniger

um einen bestimmten Kirchenstil, als um geistliche Compositionen zu thun, in welchen er seinen eigenen, persönlichen Glauben mit allen Mitteln seiner Kunst begeisterungsvoll offenbaren konnte. Seine Kirchencantaten sind eine Art von musikalischen Predigten; er legt die Textesworte bis zu ihren Einzelnheiten aus und sucht sie dem Gemüth eindringlich zu machen. Allein von den wenigsten seiner Zeitgenossen wurde er verstanden. Die grosse Subjektivität des Inhaltes, wie die gar kunstvolle Faktur der Formen seiner Compositionen fanden im Allgemeinen nicht Eingang in die Herzen der Gemeindemitglieder; sie blieben grossentheils unverstanden. Mit Bedauern lesen wir die Vorwürfe, welche ihm der Leipziger Magistrat über die Unkirchlichkeit seiner Musik macht. Denn er wollte damit erbauen und irrte nur darin, dass er seine Gemeinde für musikalisch gebildeter hielt, als sie es war, und dass er seinen Compositionsstil sich nicht durch den Ritus bestimmen lassen wollte. Wer sich einigermaassen mit seinen Werken vertraut gemacht hat, weiss es am besten, wie viel Erbauendes und Erhebendes in ihnen liegt. Bei keinem Meister findet sich die christliche Glaubensfreudigkeit, Ergebung und Erhebung so bestimmt, überzeugend und erhaben-schön ausgesprochen, als bei Seb. Bach. Dessenungeachtet müssen wir aber uns gestehen, dass seine Kirchencompositionen mehr Musik für das geistliche Concert, als für den kirchlichen Gottesdienst sind. Bezeichnend ist es, dass von allen Choralmelodien, die er selbst componirt hat, keine in unsern Gemeindegesang übergegangen ist.

Händel war der vielgereis'te Weltmann, der, wahrscheinlich auch von dem Deismus der englischen Philosophen beeinflusst, einen solchen objektiven Standpunkt in Glaubenssachen eingenommen hatte, dass er sich über jede Confession gestellt und an keine Kirche gebunden zu haben scheint. Trotzdem, dass sich in seinen Compositionen eine grosse Klarheit und Fasslichkeit findet, hat deshalb doch keine das Gepräge einer reinen Kirchenmusik erhalten. Selber sein „Messias", den er in einem Alter

schrieb, in welchem er wieder zum ächten Christenthum zurückgekehrt war, ist, wie wir im vorigen Vortrage gesehen haben, mehr für das geistliche Kirchenconcert geschrieben. Namentlich in der Auffassung des dritten Theiles desselben verräth sich aber ein Glaube an Erlösung und Unsterblichkeit, wie ihn überzeugender die Kirchenmusik des besten Meisters nicht aussprechen könnte. In seinen Oratorien, die das Judenthum verherrlichen, im Samson, Judas Maccabäus, Israel in Egypten etc., finden sich nicht minder Züge von solcher Erhabenheit und wahrer Religiosität, dass der Hörer tief ergriffen wird und voll Andacht seinen Tönen lauscht. Es ist ein anderer Gottesdienst, als der der Kirche, den diese Werke feiern; allein von einem Inhalt, der den wahren Künstler zur Composition ächter Kirchenmusik zu begeistern vermag.

Die folgende Periode ist ein Rückschlag der vorigen. An die Stelle des überaus kunstvollen Satzes tritt der melodiöse. Die alten Kirchentonarten sind verdrängt. Adam Hiller spricht sich in dem Vorworte zu seinem Choralbuche (1793) ganz entschieden gegen sie aus. Es giebt zwar immer noch Männer, welche, wie z. B. Homilius (1714—1785), Hiller's Lehrer, eine gehaltvolle Kirchenmusik schreiben; aber der Einfluss der modernen Musik, namentlich der Richtung, wie sie Ph. Emanuel Bach einschlug und Jos. Haydn weiter verfolgte, ist unverkennbar.

Erst Mozart gelingt es, das gediegene Alte mit dem bewährten Neuen zu reinem Stile zu verschmelzen. Und auch ihm nicht einmal in allen Sätzen seines „Requiem". Manche, wie z. B. das „Dies irae", betreten das dramatische Gebiet in einer Weise, welche nur von dem Standpunkte der katholischen Kirchenmusik, nicht dem des höchsten Ideals gebilligt werden kann. Es paart sich aber in all' seiner Kirchenmusik — und dahin gehört auch das allgemein bekannte „Ave verum" — die heiligste Gluth eines katholisch-gläubigen Herzens mit der grössten Begeisterung für das höchste Kunst-Ideal.

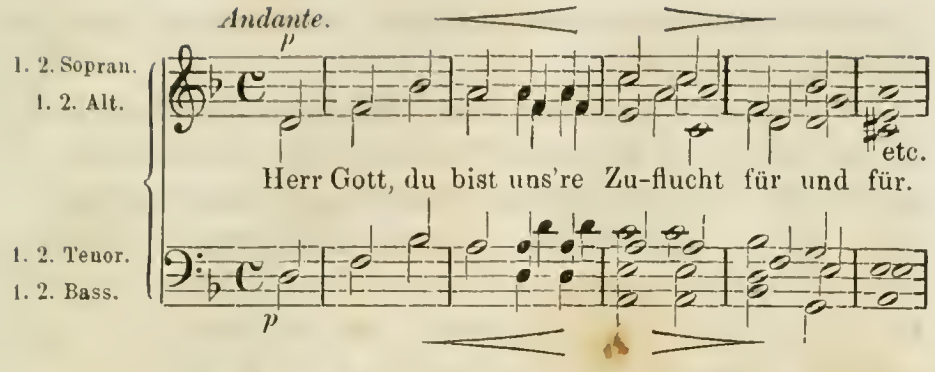
Seinem Zeitgenossen Michael Haydn (1737—1806) verdanken wir mehrere Compositionen in ächtem Kirchenstil; sehr bekannt sind das „tenebrae factae sunt", und der figurirte Choral „Christus, der ist mein Leben".

Cherubini (1760—1842) schreibt in Mozart's Geiste, doch ist die Richtung zum Dramatischen vorherrschend.

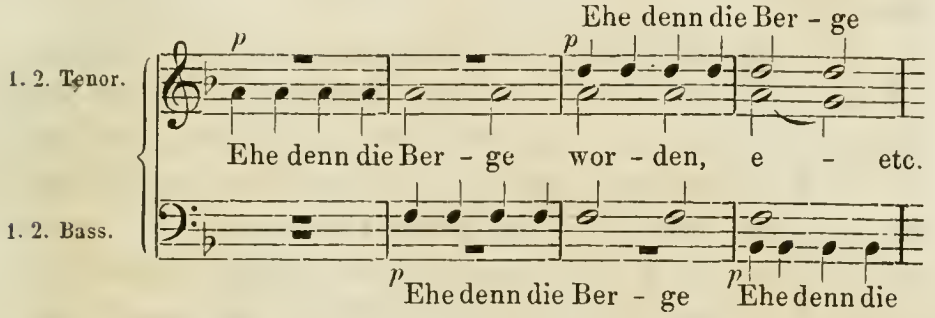
Mit der französischen Revolution schwindet die Glaubensbegeisterung immer mehr und mehr und mit ihr sinkt auch die Kirchenmusik. Sind doch in dieser Zeit selbst Seb. Bach's Werke so gut wie vergessen gewesen.

Aber kurz vor und gleich nach den Freiheitskriegen erwacht bei den Deutschen das religiöse Gefühl wieder in neuer Kraft und mit ihm werden Stimmen für die Hebung der Kirchenmusik laut. Namentlich ist es Naegeli (1770—1836), der hiezu seine Vorschläge macht, die, wenn sie auch zum Theil unausführbar waren, doch anregend wirkten. Es vergeht jedoch noch lange Zeit, bis wir in Bernhard Klein's (1794—1832) Psalmen für vierstimmigen Männerchor wieder einer einfach schönen, zeitgemässen und doch stilvollen Kirchenmusik begegnen. Besonders allgemeiner Verbreitung hat sich sein Psalm „Der Herr ist mein Hirte" zu erfreuen gehabt.

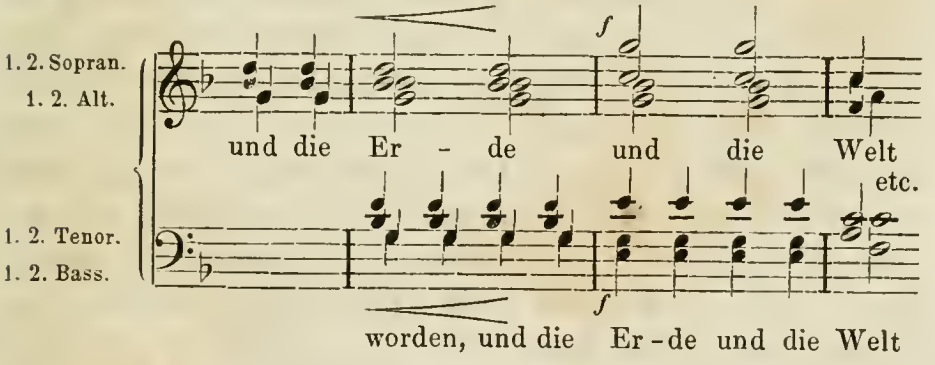
König Friedrich Wilhelm IV. von Preussen gab der evangelischen Kirchenmusik einen bedeutenden Impuls theils durch die Schöpfung des Berliner Domchors, theils durch die Berufung Mendelssohn's als General-Musikdirektor nach Berlin. Letzterer trat zwar bald von seiner Stellung zurück, da der ihm zuertheilte Wirkungskreis nicht seinen Wünschen entsprach, er hat uns aber Compositionen hinterlassen, die den Stempel ächter Kirchenmusik tragen. Mit feinem Geschmack hat er die moderne Musik mit dem Geiste der alten so zu durchdringen gewusst, dass Kenner und Laien gleich befriedigt werden. Von erhabener Wirkung ist u. a. besonders der 1843 componirte achtstimmige Spruch:



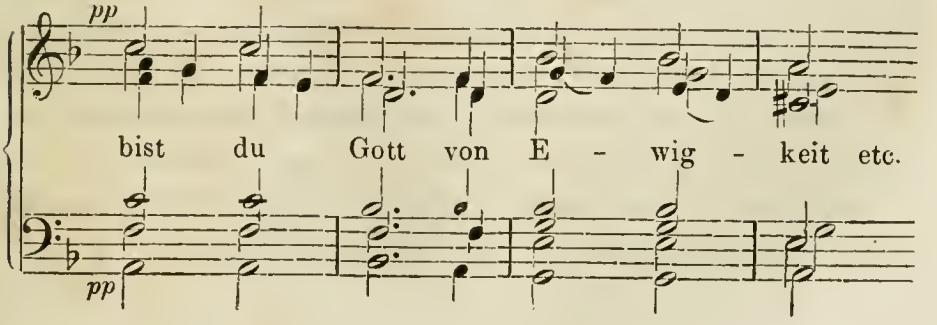
In grossartiger Weise giebt er der Phantasie ein Bild von der Schöpfung der Welt, geheimnissvoll mit dem Nacheinandereinsetzen einfach bewegter Stimmen beginnend:



bis sich diese zu gewaltiger Kraft und Helle steigern:



Dunkle Tonfarben verhüllen symbolisch das Angesicht des Schöpfers:



Und diese charakteristischen Motive entfalten sich nun zu einheitlicher Form.

Vergessen wir aber hierüber nicht des noch lebenden, jedoch schon vor Mendelssohn wirkenden Eduard Grell (geb. 1800), jetzigen Ehrendirektors der berliner Singakademie. Seine Compositionen wurzeln in der Musik der alten Italiener und zeichnen sich besonders durch Wohllaut aus. Die Melodie ist meistens einfach, das Stimmengefüge verständlich und der Inhalt voll religiöser Tiefe.

Von der Neuzeit ist leider kein Fortschritt zu verzeichnen; die Kirchenmusik befindet sich in einem traurigen Siechthum.

Die tausend Gründe zu nennen, welche dies bewirken, ist hier nicht der Ort. Es genüge, darauf hinzuweisen, dass schon die Kunst an sich ungleich höhere Anforderungen an den Kirchenmusiker stellt, als an jeden andern Musiker. Er soll nicht blos mit allen Mitteln seiner Kunst vertraut sein, er soll auch auf der Höhe der Bildung seiner Zeit stehen und dabei soviel Lebenserfahrung gewonnen haben, dass er das Kunstideal mit dem höchsten Lebensideal zu verschwistern im Stande ist. Und welche Selbstverleugnung gehört dazu, von der Höhe seiner Kunst zu dem Niveau der Bildung seiner Gemeinde hinabzusteigen, und auf diese durch Durchdringung und Durchgeistigung der vorgeschriebenen Formen des Rituals der Kirche erbauend und erhebend einzuwirken. Aesthetische Bildung allein genügt hierzu nicht. Nur ächte Religiosität vermag, mit ihr verbunden, dahin zu führen.

Solchen Anforderungen stelle man nun den äusserst beschränkten Wirkungskreis der meisten Kirchenmusiker und die ihnen so selten gebotene Gelegenheit, ihr Ideal zu verwirklichen, nicht minder aber die materielle Richtung der heutigen Zeit gegenüber, die hauptsächlich auf das Erringen zeitlicher Güter hingeht, und man wird wenigstens so billig sein, den Künstlern allein den Rückschritt der Kirchenmusik der Gegenwart nicht beizumessen.

Möchten doch die Kirchenvorstände sich der Sache annehmen, und die äussern Hemmnisse beseitigen, welche dem frischen Gedeihen der heutigen Kirchenmusik entgegenstehen, eingedenk des Ausspruches von Luther: „er gebe der musica nach der theologia den nächsten locum und die höchste Ehre".

Sechster Vortrag.

Die Grade der Vollkommenheit eines Tonwerkes, die Selbstkritik des Musikers und der Einfluss der Musik auf ethische Bildung.

Nachdem ich mich bemüht habe, das Wesen der Musik im Allgemeinen, wie der einzelnen Erscheinungen auf ihrem Gebiete sowohl in Bezug auf Form, als Inhalt und Idealität in kurzen Zügen hinzustellen, darf ich wohl dazu übergehen, ein Tonwerk, wie es in der Wirklichkeit uns entgegentritt, nach all' diesen Seiten zu betrachten und zu zeigen, wie danach über seinen Werth oder Unwerth ein begründetes und dem heutigen Standpunkte der Kunst entsprechendes Urtheil zu fällen ist.

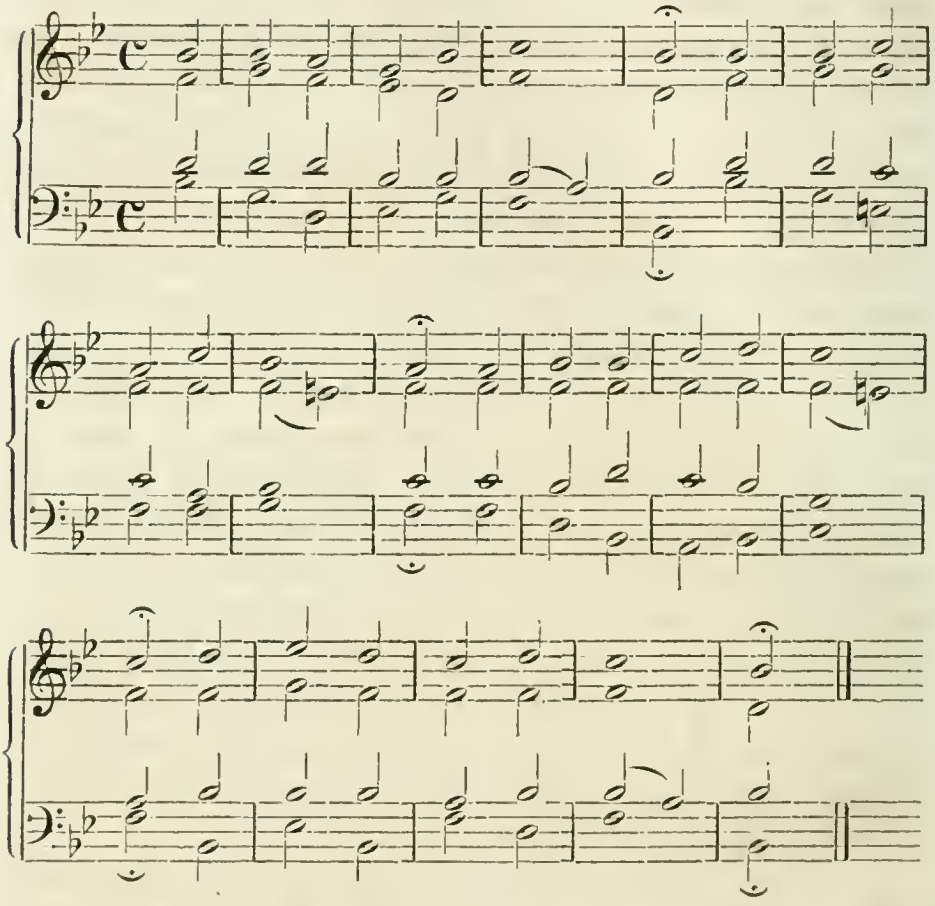
Sobald sich Form und Inhalt decken, sobald „der Inhalt in der Form seinen adäquaten Ausdruck" erhalten hat und beide auch in der That schön sind, ist das Werk vollkommen. Ins Musikalische übertragen heisst dies: in der einheitsvollen Uebereinstimmung von Eurhythmie, von Wohlklang und Satz, wie von charakteristisch-schöner, wenigstens sich über das Gewöhnliche erhebender Empfindung ist die Vollkommenheit eines Tonstückes zu suchen. Hierbei darf jedoch nicht ausser Acht gelassen werden, dass jede Compositionsgattung nach ihrer Eigenthümlichkeit aufgefasst sein will: die Liedform anders, als die Sonate und diese anders, als die Fuge, und dass alle musikalische Faktoren sich zu einer stilgemässen Ausführung des Werkes zu vereinigen haben.

Vollkommen ist aber in der Wirklichkeit kein Kunstwerk. Und wenn es unserm Aug' und Ohr noch so vollkommen erschiene, der Künstler, der es geschaffen, hat stets noch etwas daran auszusetzen, er weiss, wie weit er noch hinter seinem Ideale zurückgeblieben ist. Immer dürfen wir aber annehmen, dass ein Werk, welches auf den kunstgebildeten Hörer den Eindruck der Vollkommenheit macht, in seinen wesentlichen Eigenschaften allen Anforderungen der Kunst genügt. Die Vorzüglichkeit dieser wesentlichen Eigenschaften macht in ihrer Verschmelzung zum Ganzen eine so grosse Wirkung, dass darüber alle kleinen Mängel vergessen werden.

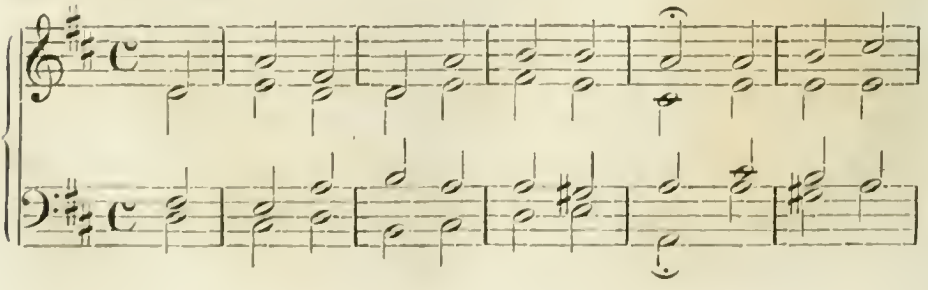
Vor Allem muss ein Musikstück ächte Musik bieten. Es muss ein musikalischer Organismus sein. Je mehr es seine Mannichfaltigkeit aus der Einheit eines innersten Kernes entwickelt, desto vollkommner ist es. Je mehr es zu seiner Mannichfaltigkeit durch blos launenhaftes Zusammenstellen kommt, desto weniger vollkommen ist es. Und wenn statt gewissenhafter Ausführung uns nur Skizzenhaftes gegeben wird, so darf es ebenfalls auf Vollkommenheit keinen Anspruch machen. Gerade poëtisch angelegten Naturen begegnet es häufig, dass über den Inhalt die musikalische Faktur vernachlässigt wird.

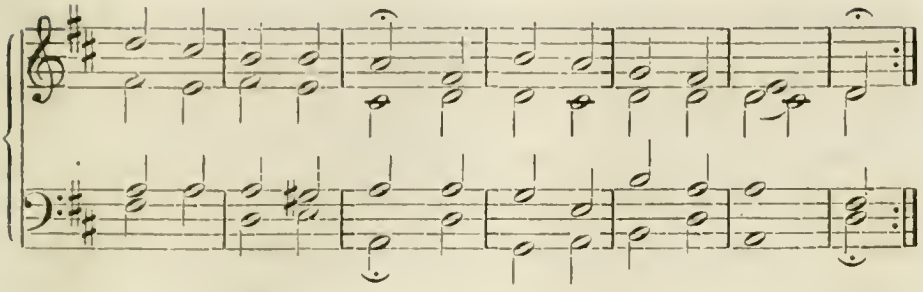
In einem ganz vollkommenen Werk sollen alle musikalischen Faktoren in gleichem Maasse vertreten sein. Wenn nun nicht alle, aber wohl die Mehrzahl der wesentlichen Eigenschaften in einem Kunstwerke sich finden, so haben wir wieder in Betracht zu ziehen, ob es nicht die Absicht des Componisten war, eine oder die andere zurücktreten zu lassen. Selbst ein Werk von geringerer Vollkommenheit kann für die Kunst oft noch grosse Bedeutung haben. Die Mängel können verschiedener Art sein. Das Werk kann sich z. B. durch Wohlklang (in Melodie und Harmonie) und Charakteristik auszeichnen, aber in Bezug auf Eurhythmie zu wünschen lassen. Entweder ist die symmetrische Gliederung überhaupt vernachlässigt, oder es fehlt ihr an Mannichfaltigkeit, namentlich in der Erfindung

von Gegengliedern und Gegensätzen, oder es gebricht ihr an Klarheit, Uebersichtlichkeit und Verständlichkeit. Es fehlt z. B. dem Choral: „Wach' auf mein Herz und singe“

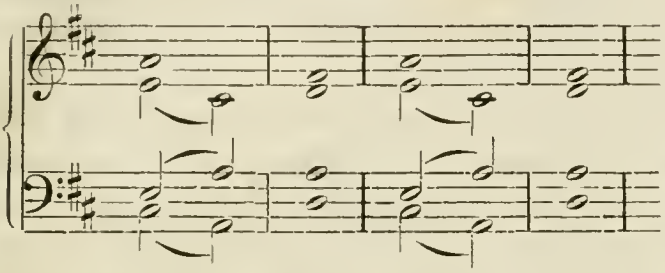


nicht an Wohlklang; dass aber alle Glieder den gleichen Rhythmus: 𝅗𝅥 | 𝅗𝅥 𝅗𝅥 | 𝅗𝅥 𝅗𝅥 | 𝅝 | 𝅗𝅥 haben, erzeugt Monotonie. Diese wolle man nicht mit dem Charakter des Chorals im Allgemeinen entschuldigen. Nehmen wir einen andern Choral, z. B. den: „Wie schön leucht't uns der Morgenstern“





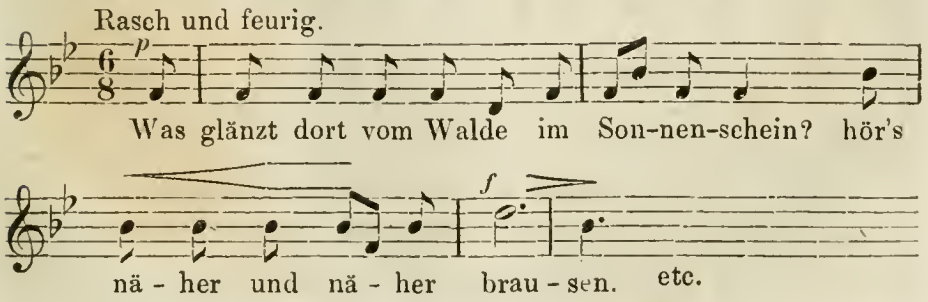
welcher schon durch das dritte Glied, mehr aber noch durch das vierte und fünfte:

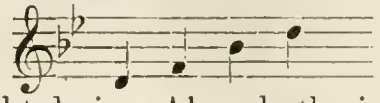


rhythmische Mannichfaltigkeit erhält, so sehen wir, dass das ruhige Fortschreiten der Melodie in meist gleichen Längen nicht allein den Charakter des Chorals ausmacht. Erhöht wird die rhythmische Monotonie von: „Wach' auf mein Herz und singe" übrigens noch dadurch, dass die Melodie selbst nicht sehr schwungvoll ist. Es fehlt ihr an interessanten Tonschritten.

Ferner können in einem Tonstück Eurhythmie und charakteristisch ausgesprochene Empfindung vorhanden sein, es kann ihm aber an Wohlklang gebrechen, worunter, wie vorher, auch hier die melodische und harmonische Erfindung zu verstehen ist. Ergeht sich die Melodie in Gemeinplätzen und Phrasen oder entbehrt sie eines interessanten Aufschwunges, so fehlt es ihr an Erfindung.

In Weber's Liede:

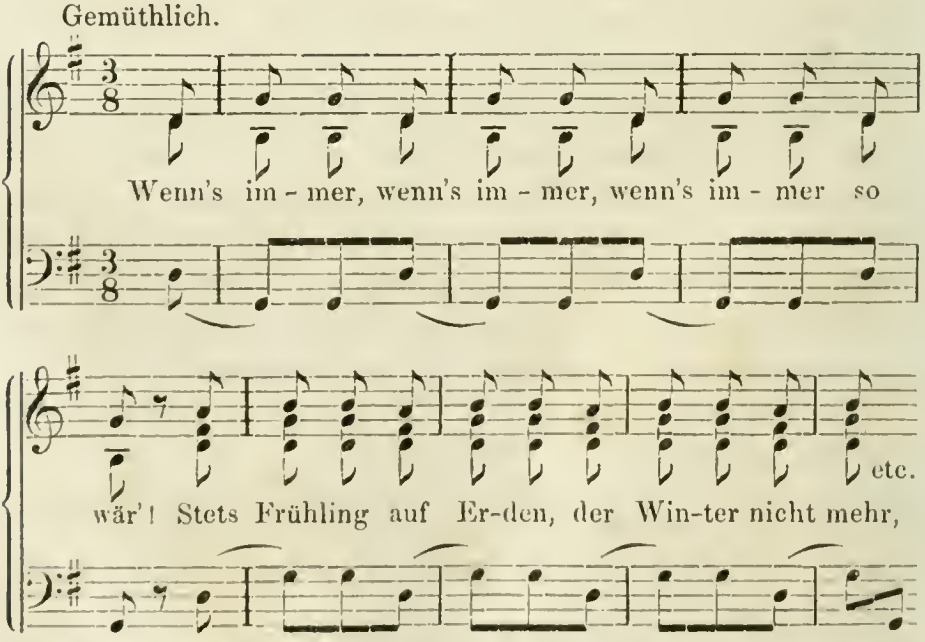


bewegt sich die Melodie anfangs nur in den Sextenaccords-intervallen  ; melodische Erfindung ist also nicht darin. Aber rhythmische Erfindung und charakteristischer Ausdruck sind so hervortretend, dass erstere kaum vermisst wird. Die Composition interessirt in hohem Grade.

Ist die Melodie unnatürlich, geziert oder unsangbar, so findet sie wenig oder keinen Anklang bei dem Zuhörer und hemmt die Wirkung rhythmischer und charakteristischer Erfindung.

Die Harmonie kann ferner zu arm, aber auch überladen sein. Unmotivirte Häufung von Dissonanzen wirkt störend, wie auch ungehöriges Durchkreuzen und Ueberbauen der Stimmen, Reibung von Tönen und dergl.

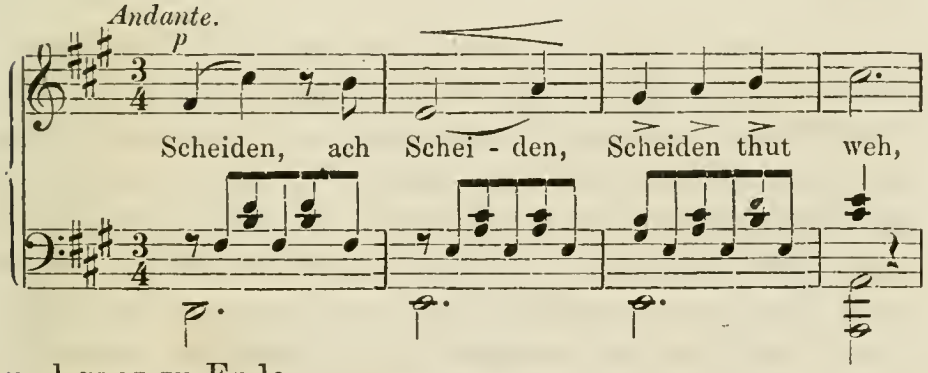
Ferner kann sich Eurhythmie und Wohlklang finden, aber der charakteristische Ausdruck der Empfindung mangelhaft sein. Statt der Kunstwahrheit, welche sich hierin aussprechen soll, findet sich zum öftern prosaische Wirklichkeit, wie z. B. in Dittersdorfs:



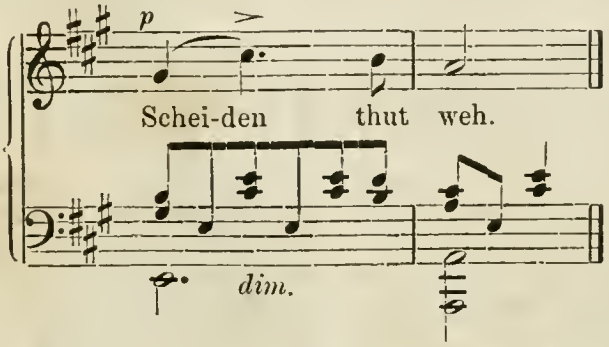
indem in der Monotonie des Flachen das wünschenswerth Bleibende im Leben Ausdruck gewinnt. Bisweilen giebt

sich auch Ueberschwänglichkeit kund, wie in dem Priestermarsche aus Bellini's „Norma". Oder wir begegnen einer allzu subjektiven Auffassung, wie in Beethoven's „Freudvoll und leidvoll" im „Egmont". Der Meister giebt uns ein hochideales Bild vom „Langen und Bangen" der Liebe; dem Charakter Clärchens hätte eine volksmässige Melodie aber wohl besser entsprochen. Statt charakteristischer Individualisirung findet sich aber auch oft Charakterlosigkeit oder Carikatur, und statt der Tiefe der Empfindung Flachheit oder Affektirung derselben. Letztere gehört zu den gefährlichsten Fehlern, da uns nichts unangenehmer berührt, als das Unwahre.

Auch kann, wenn die Musik sich mit der Sprache verbindet, ein Werk durch incorrekte Behandlung derselben an Werth verlieren. In Abt's bekanntem Liede: „Wenn die Schwalben heimwärts ziehn" heisst es z. B. gegen den Schluss:



und ganz zu Ende:



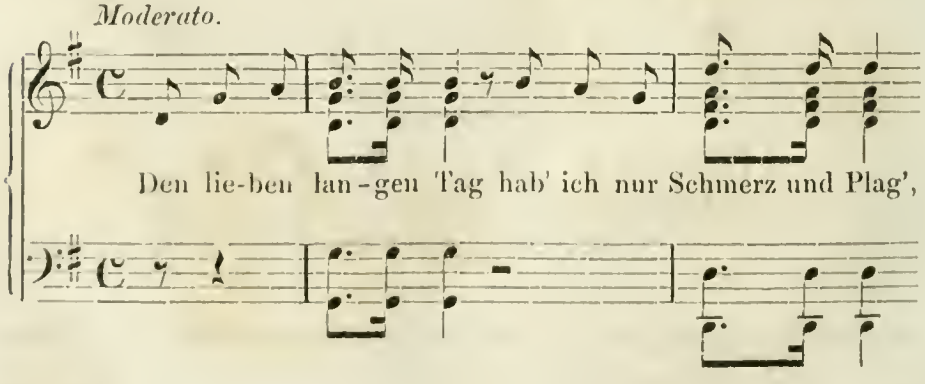
Durch den Quinten- und Quartenschritt der Melodie hinauf zur kurzen Sylbe von „scheiden", der anfangs sogar als

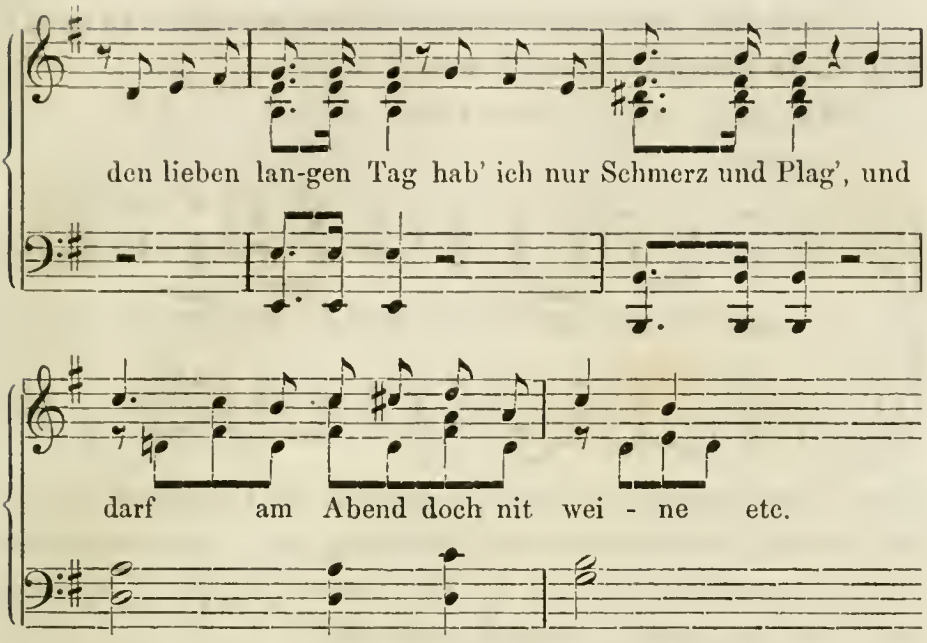
Vorhalt erscheint, und zuletzt noch durch ein *sforzato* hervorgehoben ist, wird der Sprache eine Gewalt angethan, die keinesweges zu entschuldigen ist. Durch ein Portament des Sängers kann der Fehler verdeckt, aber nicht aufgehoben werden.

Wenn der Componist in den Sinn des Textes nicht gehörig eindringt oder überhaupt hinter dem poëtischen Schwung des Dichters zurückbleibt, so kann ein sonst durch seine Faktur ausgezeichnetes Werk doch nicht zu den vollkommenen gerechnet werden.

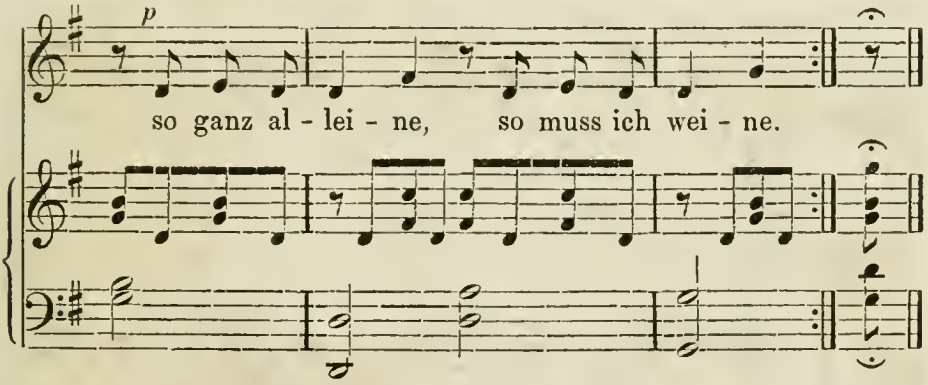
Bisher waren die guten Eigenschaften im Uebergewicht. Es giebt aber Werke, bei denen auch dies nicht der Fall ist, die nur eine hervortretende gute Seite haben und gerade durch diese gefallen. Sie nehmen freilich einen untergeordneteren Grad von Vollkommenheit ein, lassen dies aber durch die Bedeutung der hervortretenden einen Eigenschaft vergessen.

So kann sich z. B. ein Tonstück durch besonderen Wohlklang (d. h. also durch Melodie und Harmonie) auszeichnen, während Eurhythmie und Charakter fehlen oder unbedeutend sind. Die Melodie ist nicht allein sangbar und natürlich, dem Organ der Darstellung durchaus angemessen, sondern auch schwungvoll, die Harmonie ist reich, und die Stimmenführung kann fliessend, die Modulation kühn und die Fortführung der Cantilene interessant sein. „Des Mädchens Klage“ von Düringer beginnt so:





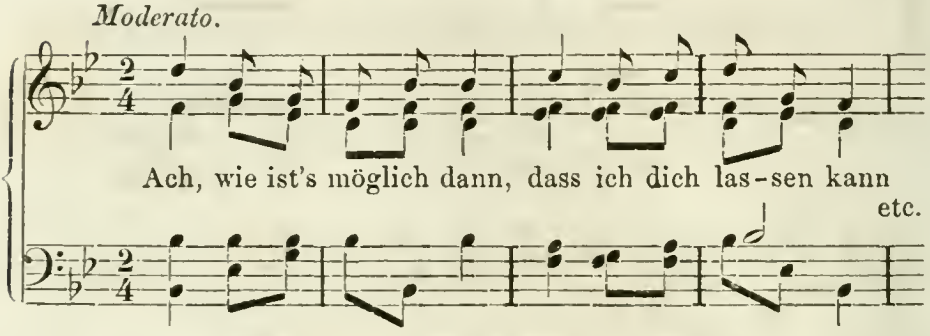
Das dritte Glied des Satzes, das Gegenglied, steht hier ganz allein, ohne die beiden ersten und die folgenden Glieder aufzuwiegen, und die beiden Schlussglieder:



bedürfen eines *Ritardando,* wenn sie die Parallele dazu bilden sollen. Das Marschartige in den beiden ersten Gliedern widerspricht ferner dem Charakter eines Mädchens, das um den Tod ihres Geliebten weint. Die Auffassung entbehrt der Wahrheit und hat zu einem beträchtlichen Fehler im Ausdruck geführt. Dennoch wird das Lied seines Wohlklanges willen gern gesungen und gern gehört. Es giebt übrigens italienische Arien dieses Grades von Vollkommenheit der Tonstücke, deren vorzügliche Cantilene zum Studium dienen kann.

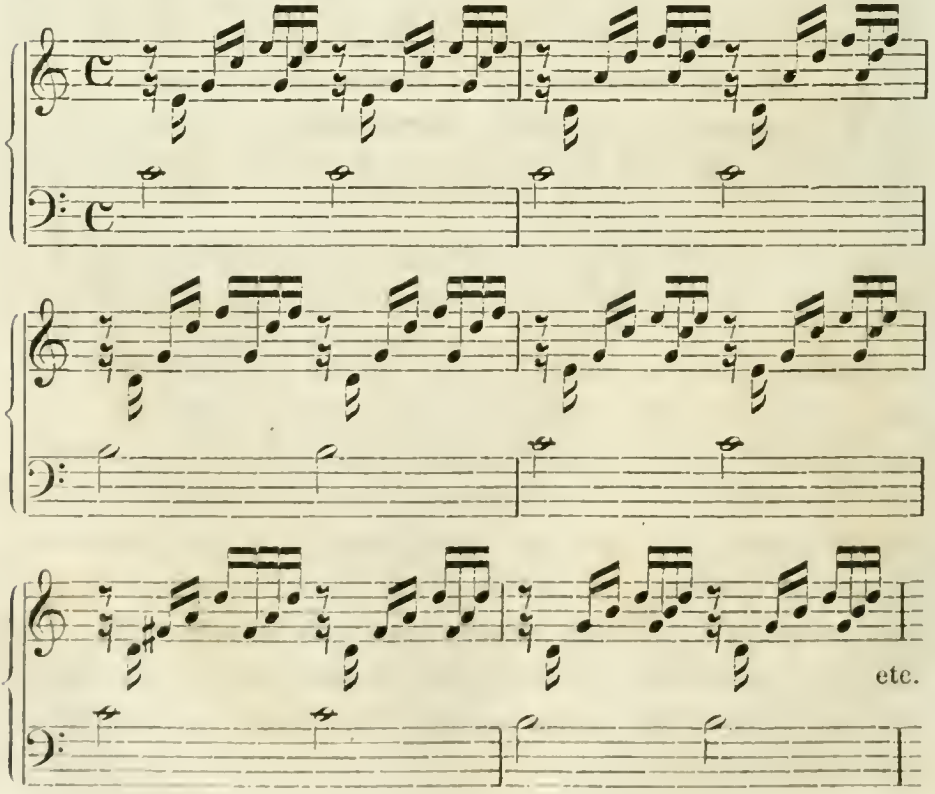
Auch tritt öfter die Melodie allein oder die Harmonie allein bedeutungsvoll hervor.

Melodisch hat z. B. das Lied:



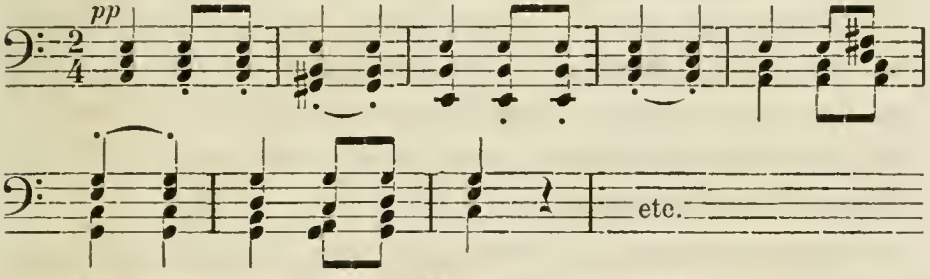
einen eigenthümlichen Reiz, während die Harmonie durch die häufige Wiederkehr der Wendung zur Unterdominante etwas monoton wird und der Rhythmus ♩ ♫ | ♫ ♩ sich fast über das ganze Tonstück ausbreitet.

Harmonisch interessant, aber der Melodie ganz entbehrend und von keiner besondern rhythmischen Erfindung ist das Präludium zu der Cdur-Fuge im ersten Theil des Wohltemperirten Klaviers von Seb. Bach:

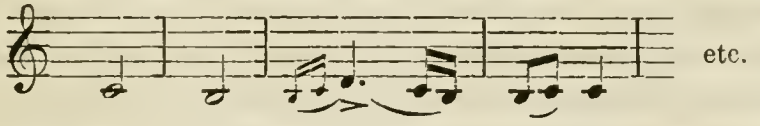


Die Intention des Meisters war aber, eine Kette von Harmonien, ohne irgend etwas Anderes, klaviermässig dem Ohr vorüber zu führen, um auf die folgende Fuge vorzubereiten. Dementsprechend ist die Aufgabe gelöst und das Präludium in seiner Art durchaus vollkommen.

Dann kann ein Tonstück in hervortretendem Grade charakteristisch ausgeprägte Empfindung haben, während Eurhythmie, Melodie und Harmonie in den Hintergrund treten. Es gewinnt um so grössere Bedeutung, als die Empfindung zugleich naturwahr wie ideal aufgefasst und eben so tief ist, als sie auch allgemein verstanden werden kann. Hierin gehört z. B. das erste Thema des *Allegretto* aus Beethoven's A dur-Sinfonie:

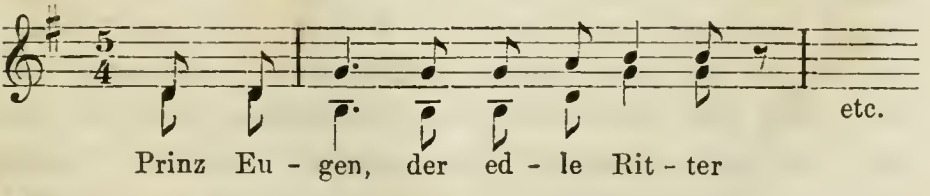


Die Melodie, welche in die Mittelstimme gewiesen ist, wagt sich anfangs kaum hervor. Später wird sie interessanter:



allein Rhythmus und Harmonie bleiben ziemlich dieselben. Dies wird aber durch den Charakter des Tonstückes bedingt, und dass es mit so wenigen Mitteln eine so grosse Wirkung erreicht, verleiht ihm einen besondern Werth.

Endlich kann auch die Rhythmik hervortreten, welche sich freilich immer mit Charakteristik zu verbinden pflegt. So z. B. in dem Volksliede:



Melodie und Harmonie sind hierin unbedeutend.

Nun giebt es jedoch Werke, welche weder rhythmische, noch melodische, noch charakteristische Vorzüge haben. Dass diese auf einer tiefen Stufe musikalischer Vollkommenheit stehen, ist selbstverständlich. Sie verrathen Armuth der Phantasie oder selbstzufriedene Geistlosigkeit des Componisten. Wieder andere leiden an Zügellosigkeit der Phantasie oder an eitler Geistreichheit der Verfasser. Die Sucht, neu und originell zu sein, führt oft zu solchen monströsen Werken, namentlich dann, wenn dabei auch die Grenzen der Kunst ausser Acht gelassen werden.

Auch entstehen werthlose Compositionen durch das Streben der Künstler, durchaus correkt zu sein, nirgend gegen die Regeln der Kunst zu verstossen. Ihre allzu grosse Aengstlichkeit lässt die zum Schaffen nothwendige Begeisterung nicht aufkommen. Deshalb bleiben die Compositionen kalt und trocken. Den Verfassern gebricht es gewöhnlich an Selbstständigkeit, und darum sind auch die Werke meistens Nachahmungen.

Sehr tief stehen die Compositionen, welche auf blossen Effekt geschrieben sind. Ihre Inhalts- und Erfindungslosigkeit soll durch glänzendes Passagenwerk, massenhafte Instrumentirung und dergl. verdeckt werden. Gerade dass sie sich mit ihrer Geistlosigkeit durch materielle Mittel zur Geltung bringen wollen, macht auf den Kenner einen so unangenehmen Eindruck.

So sehr sich dies Alles noch weiter ausführen liesse, so wird das Gegebene zur Begründung eines lobenden oder tadelnden Urtheils vielleicht doch genügen.

Es kann nicht anders sein, als dass aus jedem Werke eines ächten, produktiven Künstlers, dem eine höhere Idee als Leitstern seines Schaffens vorschwebt, wenigstens ein Strahl derselben hervorleuchtet. Zufolge seiner Individualität erfährt der Inhalt seine eigenthümliche Auffassung und die Form ihre eigenthümliche Behandlung. Sobald sich diese auf die wesentlichen Eigenschaften beziehen, spricht sich in solcher besonderen Schreibweise der Stil des Autors

aus. Wenn jedoch unwesentliche Eigenschaften wiederholt dieselbe Behandlung erfahren, so entsteht die Manier.

Unter den Werken eines jeden bedeutenden Meisters begegnen wir manchen, die anderen Phasen seiner Entwickelung, als der seiner Meisterschaft angehören. Wir finden Werke der Nachahmung oder wenigstens des Anlehnens an andere Meister, Werke, in denen die Phantasie zu Auswüchsen verleitet hat, Werke, welche durch Vorherrschen des Verstandes nüchtern geblieben sind oder auch Werke, welche der Mode huldigen oder für besondere untergeordnete Zwecke geschrieben sind. Von dem Namen des Künstlers dürfen wir uns nicht bestechen lassen, diese Werke schön zu finden. Sie erwecken ein historisches Interesse, aber für die Kunst als solche haben sie keinen weiteren Werth. Mustergültig sind nur die vollkommenen Werke, welche den Stempel der Meisterschaft des Künstlers tragen.

Wenn es aber schon für den Kenner schwer ist, ein competentes Urtheil über Tonwerke zu fällen, wieviel schwerer muss es für den Künstler selber sein, das eigene zu beurtheilen. Und dennoch spricht dieser, sobald er ein Werk veröffentlicht, damit indirekt aus, dass er es für reif hält. Dabei kann es ihm um die lautere Wahrheit zu thun gewesen sein und er sich bemüht haben, einen möglichst objektiven Gesichtspunkt zu gewinnen. Er hat auch vielleicht Diesen und Jenen darüber gefragt. Aber selbst die Wenigen sind selten, von denen Schiller sagt:

> Kannst du nicht Allen gefallen durch deine That und dein Kunstwerk,
> Mach' es Wenigen recht; Vielen gefallen ist schlimm.

Nur zu oft hört der Künstler sich widersprechende Urtheile. Mehr oder weniger ist er darum auf sich selbst und sein eigenes Urtheil angewiesen, so sehr er sich auch der subjektiven Befangenheit desselben bewusst sein mag, und wir müssen ihm das Recht zugestehen, bei der Veröffentlichung eines Werkes nach seiner Selbstkritik verfahren zu dürfen.

Diese geht mit seinem künstlerischen Gewissen Hand in Hand, und das Gewissen wieder mit dem Wissen und

Können, mit seiner allgemeinen Bildung, seiner besondern Kunstanschauung und zuletzt der Richtschnur seines Schaffens, welche ihm sein Ideal vorzeichnet. Steht er mit diesem Allen nicht auf der Höhe der Zeit, so kann er sich mit seinem Urtheile täuschen, wenn er es auch noch so treu mit sich meint. Hierzu kann aber noch manches Andere kommen. So z. B. die Besonderheit der Aufgabe, welche der Künstler sich gestellt hat oder welche ihm gestellt ist. Ihm haben vielleicht nur beschränkte Mittel bei der Ausführung zu Gebote gestanden oder es ist ihm eine Aufgabe geworden, an die er aus eigenem, innerstem Drange sonst nicht gegangen wäre. Dergleichen wird dem Werke allerdings manchen Grad reiner Schönheit entziehen, aber das Gewissen des Künstlers wird darüber doch ruhig bleiben. Da er jedoch, selbst wenn er ein Meisterwerk geschaffen hat, immer noch von Mängeln weiss, die er beseitigen möchte, so würde er nie dahin gelangen, ein Werk zu veröffentlichen, ohne sich selbst beim Feilen Halt zu gebieten und dasselbe, in dem Bewusstsein, dem Ideale so nahe als möglich gekommen zu sein, zu irgend einer Zeit für reif zu erklären. Sehr beherzigungswerth sagt darüber Goethe im Tasso (5. Aufzug, 2. Auftritt):

Doch
Ich sage nicht, dass du nicht hie und da
Bescheiden deine Feile brauchen solltest. — —
Hüte dich,
Durch strengen Fleiss die liebliche Natur
Zu kränken, die in deinen Reimen lebt,
Und höre nicht auf Rath von allen Seiten!
Die tausendfältigen Gedanken vieler
Verschiedner Menschen, die im Leben sich
Und in der Meinung widersprechen, fasst
Der Dichter klug in Eins, und scheut sich nicht,
Gar Manchen zu missfallen, dass er Manchem
Um desto mehr gefallen möge.

Viel kann zur Gewinnung richtiger Selbstkritik auch die Umschau auf dem Bereich der Kunst und der Vergleich des eigenen Werkes mit denen lebender, wie auch bereits vorangegangener Künstler beitragen. Hierbei ist es für den

Künstler durchaus nicht nothwendig, dass er jeden Meister und von einem Meister Alles kenne, aber wohl die Bedeutendsten und das Bedeutendste aller Zeiten. Nicht für ihn, sondern nur für den Kunsthistoriker ist es unerlässlich, dass auch das weniger Bedeutende genau gekannt sei, weil ja für den letzteren der Verfolg der Entwicklung der Kunst von Stufe zu Stufe die Hauptsache ist. Müsste jeder Künstler dies Alles kennen, so würde das hierzu nothwendige Studium seine Zeit und Kraft so in Anspruch nehmen, dass er schwerlich genug für die Schöpfung neuer Werke übrig behielte. Wie überhaupt nur die besten seiner Werke auf den Fortschritt der Kunst von Einfluss sein können, so können auch nur die besten Werke anderer Meister ihm seinen eigenen Standpunkt zeigen und zu seinem weiteren Fortschreiten beitragen.

Auch giebt der Glaube an sich selbst und seinen Künstlerberuf, welcher jedem genialen Meister innewohnt, wie das Bewusstsein, für die Verwirklichung seines Ideals redlich das Seine gethan zu haben, demselben den Muth, mit seinen Werken in die Oeffentlichkeit zu treten, selbst wenn auch damit grosse Opfer verbunden wären. So entschloss sich Seb. Bach in seinen letzten Lebensjahren noch, seine „Kunst der Fuge“ eigenhändig in Kupfer zu stechen; Ph. Emanuel Bach scheute sich nicht, Subscribenten für die Herausgabe seiner Klaviersonaten zu sammeln, und Beethoven, der freie, stolze Beethoven, welcher sich nicht vor Fürsten beugen wollte, gewann es über sich, Subscribenten für seine hohe Messe in D dur — und leider fast vergebens — zu suchen.

Sowohl für den Künstler, wenn er sich und seinen Standpunkt in der Kunstwelt erkennen, als für das Werk, wenn es seine Mission erfüllen soll, ist die Veröffentlichung des letzteren nothwendig. Für Tonwerke giebt es zwei Wege der Veröffentlichung: den des Drucks oder Stichs und den der Aufführung. Am förderlichsten ist die Vereinigung beider. Die schnell vorüberrauschenden Klänge einer Aufführung lassen den Hörer selten zu einem ganz competenten

Urtheile kommen. Die Wiederholung einer solchen ist aber immer fraglich. Nur die Einsicht in die Partitur kann diesem Mangel abhelfen. Aber das Lesen derselben ist wieder nur einer sehr kleinen Zahl von Musikverständigen möglich. Wir sehen also, mit welchen Schwierigkeiten der Tonkünstler zu ringen hat, um sein Werk zu allgemeinem Verständniss und zu gerechter Würdigung zu bringen. Selbst Händel musste seinen „Messias" mehrmals aufführen, ehe derselbe zur Anerkennung kam.

Die Schwierigkeiten des Verständnisses wachsen nämlich, je mehr Mühe es dem Hörer macht, einem genialen Meister auf der von ihm eingeschlagenen neuen Bahn zu folgen. Ausserdem giebt es aber, abgesehen von dem allseitig gebildeten Kenner, der sein Urtheil gewöhnlich auch nicht einmal laut auszusprechen pflegt, verschiedene Klassen von Hörern, deren jede von besonderen Motiven in ihrem Urtheil geleitet wird. Der gewöhnliche Hörer liebt das Dagewesene und hat eine Vorliebe für diese oder jene Kunstgattung. Der einseitig gebildete Musiker und der seiner kunst-philosophischen Anschauung folgende Kritiker messen das Werk nach dem Prokrustesbett ihrer Einsicht. Der Kunstphantast, welcher möglichst von einer Kunst verlangt, was vielleicht kaum alle im Verein zu geben vermögen, wird nur vom Aussergewöhnlichsten, noch nicht Dagewesenen befriedigt. Der Künstler muss die Stimme von diesen Allen ruhig hören und nach seiner Erfahrung sichten.

Ein meist treffendes Urtheil lässt sich aus den unwillkürlichen Zeichen des Beifalls oder Missfallens einer grösseren Zuhörerschaft entnehmen. Das unbefangene, kindliche Gemüth, wie der ausgebildete Kunstverstand, der Idealist, wie der Realist und blosse Techniker, der Laie wie der Kenner sind hier vertreten und gleichen sich, ohne es zu wollen, in ihrem Urtheil durch die unfreiwilligen Aeusserungen über den Eindruck des Gehörten aus. Es können freilich auch hier mancherlei Täuschungen eintreten; oft gefällt das Unscheinbarste, wenn es z. B. durch politische Beziehungen eine besondere Bedeutung erhält, wie Wilhelm's „Wacht am Rhein", und oft geht das Bedeutendste unbe-

achtet vorüber, wenn ihm die Tagesinteressen nicht hold sind, wie Beethoven's „Leonore". Der erfahrene, von Eitelkeit freie Künstler wird aber doch im Stande sein, zu beurtheilen, wieviel von der Wirkung auf Rechnung seines Werkes zu setzen ist.

In Bezug auf diese Wirkung ist auch viel in die Hand der Aufführenden gelegt. Es kommt nicht allein darauf an, wie kunstgebildet sie sind, sondern auch darauf, welche Darstellungsmittel ihnen zu Gebote stehen. Eine von Natur schöne Stimme macht z. B., wenn sie auch nicht ausgebildet ist, auf den Laien eine einnehmendere Wirkung, als eine kunstgebildete, wenn sie nicht so schön ist. Und so kann auch ein an sich unbedeutendes Tonstück dadurch ausserordentlich gefallen, dass es von einem bedeutenden Künstler oder sonst von bedeutenden Kräften zur Ausführung gebracht wird; während das beste Werk, von unzulänglichen Kräften dargestellt, missfallen kann. Den Künstler selber darf aber dies Alles in seinem Urtheile nicht beirren.

Sowohl nach solchen Aufführungen, als nach Veröffentlichung von Werken durch den Druck oder den Stich wird nun die öffentliche Kritik laut. Selten ist diese sogleich treffend. Von einer Seite wird oft getadelt, was von der andern Seite gelobt wird. Dem Künstler bleibt also auch hier wieder nichts übrig, als zu prüfen und selbst zu urtheilen. Dies wird um so schwerer, als sich die Stimmen überwiegend tadelnd oder lobend aussprechen. Die Erfahrung hat gelehrt, dass ein solcher Tadel, besonders wenn er ungerechtfertigt ist, leicht kältend auf die Psyche und hemmend auf die Produktion wirken und dass ein solches Lob, wenn es übertrieben ist, leicht eitel und selbstgefällig machen und den Fortschritt des Künstlers hemmen kann.

Ueber all diesen Anfechtungen muss der wahre Künstler erhaben dastehen. Dies vermag er aber nur durch Grösse und Festigkeit des Charakters. Viel wird er schon durch das Bewusstsein gewonnen haben, dass sein musikalisches Ideal kein leeres Traumgebilde ist, sondern in dem Wesen der Musik selbst fusst, dass es in dem Ideal des Kunstschönen wie auch in der Idee des Schönen gipfelt und dass

er alle Kraft und Mühe darauf verwendete, ihm entsprechende Wirklichkeit zu geben. Aber den sichersten Halt wird er erst dann gewinnen, wenn ihn Allgemeinbildung, Erfahrung und Menschenkenntniss zu richtiger Selbstschätzung geführt haben, und er, von der höchsten Idee getragen, die Kunst nur als ein Mittel zu höherer Vervollkommnung ansehen gelernt hat, für die es lohnt, einen guten Kampf zu kämpfen.

Es bliebe mir nun noch übrig, da die Musik von Eltern und Erziehern so oft als Bildungsmittel angesehen wird, zu einer Beurtheilung der ethischen Einwirkung derselben anzuregen.

An sich will, wie schon öfter bemerkt wurde, ein Kunstwerk, also auch ein jedes Tonstück, nur erfreuen und erheben. Aber wie die Natur in ihrer Schönheit nur Natur, nichts anderes, sein will, und sich doch dem, der sie mit tieferem Blicke betrachtet, in einer solchen Weise erschliesst, dass er durch sie gehoben und zu einer höheren Harmonie geführt wird, also eine ethische Einwirkung von ihr erfährt; so will ein jedes wahre Kunstwerk nur sich Selbstzweck sein, obwohl es auch Eigenschaften in sich trägt, die auf ein empfängliches Gemüth von ethisch bildendem Einfluss sein können. Und dies um so mehr, als Alles, was sich in der Natur und dem wirklichen Leben unvollkommen oder widersprechend zeigt, in der idealen Auffassung des Inhaltes eines Kunstwerkes seine Verklärung und Lösung gefunden hat. Die hohe Bildung des Künstlers und seine besondere Begabung erfassen den Gegenstand mit einer solchen Tiefe und Begeisterung, dass wir zur Bewunderung hingerissen werden. Und so bildet sich durch den Kunstgenuss, oft ohne dass wir es wissen, unser Blick für das Schöne in Natur und Leben.

Aber schon die blosse Beschäftigung mit der Kunst übt bildenden Einfluss. Sie macht die Arbeit zu einer Lust, lehrt uns, sie durch Fertigkeit wahrhaft erspriesslich werden zu lassen und führt uns zu Grazie und Anmuth in der Behandlung des Gegenstandes. Das Zusammentreten Mehrerer zu harmonischem Miteinanderwirken in der Musik begünstigt diesen Einfluss ganz besonders. Nur tritt die

Schönheit eines Musikwerks nicht, wie die eines Bildwerks oder eines Gemäldes, uns unmittelbar entgegen, sondern sie gelangt erst durch die Darstellung zu vollkommenem Leben. Die Darstellung muss also den hierzu nöthigen Höhenpunkt erreichen. Jede Ausführung der Musik, geschehe sie von Mehreren oder einem Einzelnen, muss daher einen nennenswerthen Grad von Vollkommenheit haben. Eine mittelmässige Leistung lässt die Schönheit eines Musikstückes nicht erkennen. Aber nicht das allein, sie bildet auch an sich nicht; im Gegentheil, sie wird, wie alle Halbwisserei und alles halbe Wesen, der Bildung gefährlich und nährt nur Eitelkeit und Gefallsucht.

Nicht jeder Musiktreibende braucht deshalb Virtuos zu sein. Es ist nur nothwendig, dass er das Maass seiner Fähigkeit und Fertigkeit mit dem der Schwierigkeit der Aufgabe in Einklang bringe und durch längere Beschäftigung mit dem Werke zu einem tieferen Verständniss und einer genügenden Wiedergabe desselben gelange.

Auch wähle man zur Einstudirung nur solche Compositionen, welche von den Meistern unserer Kunst auf der Höhe ihres Schaffens geschrieben sind. Jedenfalls findet sich darin immer Vollendung der Form; meistens aber auch poëtischer Inhalt. Letzterer erschliesst sich aber oft nicht sogleich und in der Regel nicht von selbst. Es bedarf dazu eines Schlüssels von einem Musikverständigen. Keinesweges aber einer grossen ästhetischen oder kunstwissenschaftlichen Auseinandersetzung. Es genügt dafür ein blosser Fingerzeig, eine kurze, aber treffende Andeutung. Das volle Verständniss eines Musikwerkes entzieht sich sogar dem Kunstgebildeten selbst, ja letzteres darf sich ihm nicht einmal ganz erschliessen, wenn die höchste Wirkung desselben nicht verloren gehen soll. Denn gerade in dem Geheimnissvollen ihrer Sprache liegt der grösste Zauber der Musik. Bis zu welchem Grade von Verständniss derselben man indessen gelangen könne, ist in den Vorträgen des vorigen Cyklus gezeigt worden. Geistiges Erfassen der Kunst kann allein dahin führen, die Reinheit und Tiefe der Empfindung, welche dem Inhalt eines Tonstückes

zu Grunde liegen, und den Adel und die Hoheit der Seele des Componisten, welcher diese Empfindung hineinlegte, genügend zu erkennen und bildend wirken zu lassen.

Wie das Einstudiren guter Compositionen auf den Musiktreibenden, so übt die Aufführung derselben auch auf den Zuhörer bildenden Einfluss. Anfangs wirkt die Musik freilich nur die Phantasie belebend und die Empfindung erhöhend, aber mit dem rechten Verständniss kommt später auch die tiefere Wirkung. Indem sie z. B. eine Leidenschaft in den verschiedenen Phasen von ihrem ersten Entstehen bis zu ihrem heftigen Auftreten darstellt und uns ein Bild giebt, wie der Mensch im Kampfe mit ihr sich in seiner Seelengrösse zeigt, und endlich zum Siege, zur Ruhe, zur Resignation oder zu demuthvoller Ergebung gelangt, erweckt sie unsere ganze Theilnahme, und indem wir den Vorgang geistig mit erleben, wirkt sie zuletzt erhebend und heiligend; sie wird zur Trösterin und Versöhnerin. Besonders die geistlichen Tonwerke von Händel und Seb. Bach, in denen sich Sprache und Musik verschwistern, sind geeignet, uns in eine so gehobene Stimmung zu versetzen, dass wir von der höchsten Idee, welche diese Meister begeisterte, mit ergriffen werden. Und dass eine solche Wirkung der Musik einen ebenso mächtigen, als dauernden Einfluss auf die sittliche Bildung üben könne, hat die Erfahrung gelehrt. Es giebt kein Gemüthsbildungsmittel, das diesem gleichkäme.

Um zu zeigen, wie wenig dies eine Uebertreibung von Seiten des Musikers ist, sei es gestattet, über die ethische Einwirkung der Musik die Ansicht eines Mannes anzuführen, der sich als einer unserer bedeutendsten Naturforscher gewiss nicht von falscher Idealität blenden liess. Helmholtz sagt zu Ende seiner „Lehre von den Tonempfindungen“: „Indem wir überall die Spuren von Gesetzmässigkeit, Zusammenhang und Ordnung wahrnehmen, ohne doch das Gesetz und den Plan des Ganzen vollständig übersehen zu können, entsteht in uns das Gefühl einer Vernunftmässigkeit des Kunstwerks, die weit über das hinausreicht, was wir für den Augenblick begreifen, und an der wir keine Grenzen und Schranken bemerken.

Eingedenk des Dichterwortes:

„Du gleichst dem Geist, den du begreifst"

fühlen wir diejenigen Geisteskräfte, welche in dem Künstler gearbeitet haben, unserem bewussten, verständigen Denken bei weitem überlegen, indem wir zugeben müssen, dass mindestens, wenn es überhaupt möglich wäre, unübersehbare Zeit, Ueberlegung und Arbeit dazu gehört haben würde, um durch bewusstes Denken denselben Grad von Ordnung, Zusammenhang und Gleichgewicht aller Theile und aller inneren Beziehungen zu erreichen, welchen der Künstler allein durch sein Taktgefühl und seinen Geschmack geleitet, hergestellt hat, und welchen wir wiederum mittels unseres eignen Taktgefühles und Geschmackes zu schätzen und zu fassen wissen, längst ehe wir angefangen haben, das Kunstwerk kritisch zu analysiren.

Es ist klar, dass hierauf die Hochschätzung des Künstlers und des Kunstwerkes liegt. Wir verehren in dem ersten einen Genius, einen Funken göttlicher Schöpferkraft, welcher über die Grenzen unseres verständig und selbstbewusst rechnenden Denkens hinausgeht. Und doch ist der Künstler wieder ein Mensch wie wir, in welchem dieselben Geisteskräfte wirken, wie in uns selbst, nur in ihrer eigenthümlichen Richtung reiner, geklärter, in ungestörterem Gleichgewichte, und indem wir selbst mehr oder weniger schnell und vollkommen die Sprache des Künstlers verstehen, fühlen wir, dass wir selbst Theil haben an diesen Kräften, die so Wunderbares hervorbrachten.

Darin liegt offenbar der Grund der moralischen Erhebung und des Gefühls seliger Befriedigung, welches die Versenkung in ächte und hohe Kunstwerke hervorruft. Wir lernen an ihnen fühlen, dass auch in den dunklen Tiefen eines gesund und harmonisch entfalteten menschlichen Geistes, welche der Zergliederung durch das bewusste Denken für jetzt wenigstens noch unzugänglich sind, der Keim zu einer vernünftigen und reicher Entwicklung fähigen Ordnung schlummert, und wir lernen, vorläufig zwar an gleichgültigem Stoffe ausgeführt, in dem Kunstwerk das Bild einer solchen Ordnung der Welt, welche durch Gesetz und Ver-

nunft in allen ihren Theilen beherrscht wird, kennen und bewundern. Es ist wesentlich Vertrauen auf die gesunde Urnatur des menschlichen Geistes, wie sie ihm zukommt, wo er nicht geknickt, verkümmert, getrübt oder verfälscht worden ist, was die Anschauung des rechten Kunstwerks in uns erweckt."

Die musikalische Litteratur besitzt einen grossen Reichthum von Tonwerken, welche in ihrer technischen Vollendung und in der Tiefe und Wahrheit der ihrem Inhalt zu Grunde liegenden Empfindung diesen ethischen Einfluss auf das menschliche Gemüth auszuüben vermögen. Es kommt nur darauf an, den Schatz zu heben. Musikalische Geschichtswerke führen nicht dahin, da sie theils zu gleicher Zeit das Vollendete mit dem Unvollendeten nennen, um den Entwicklungsgang der Kunst und des Künstlers genau zu bezeichnen, theils ein Urtheil geben, das immer das eines Musikgelehrten, nicht eines Künstlers von Fach ist. Das Schöne will aber nicht vom theoretisirenden oder gar zersetzenden Verstande erfasst, sondern von einem poëtischen Gemüthe empfunden sein. Instruktiv-theoretisch-musikalische Schriften führen wieder die Werke mehr nach ihrer grösseren oder geringeren Schwierigkeit in der Ausführung, als nach ihrem Kunstwerth auf. An der Hand eines wahren, allseitig gebildeten Meisters der Kunst werden wir also auch hier am sichersten gehen. Wenn uns aber diese fehlt, was gewiss oft der Fall sein dürfte, so bleibt uns nichts Anderes übrig, als unserm Eigenurtheil zu folgen.

Es kommt nun darauf an, wie gebildet dies ist, denn nur das gebildete führt zu jenem feinen Geschmack, der, dem Aufnehmenden selber unbewusst, die wahren Schönheiten eines Kunstwerkes augenblicklich herausfühlt und diese von dem blossen Flitterwerk, wie von aller Pseudopoësie mit Leichtigkeit zu unterscheiden vermag.

Nur dann, wenn eine solche Geschmacksbildung eine allgemeinere geworden ist, dürfen wir einen nachhaltigen Fortschritt in unserer Kunst erwarten.

LIBRARY
NOV
25
1981
UNIVERSITY
OF TORONTO

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

MT
6
K85
v.4

Kuster, Hermann
Populare vortrage uber
bildung und Begrundung eines
musikalischen Urtheils...

Music

UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 14 06 03 01 023 1